# بين أدبين

## دراسات فى الأدب العربى والانجليزى

الدكتورة فاطمة موسى

د. هـ. لورنس من رسائله

نشأة الرواية فى الأدب الغربى

توفيق الحكيم والسلطان الحائر

هاملت فى القرن العشرين

اللص والكلاب بين الفن والواقع

# بين أدبين

## دراسات فى الأدب العربى والانجليزى

تأليف

الدكتورة فاطمة موسى

دكتوراه فى الأدب الانجليزى من جامعة لندن

ملتزم الطبع والنشر

مكتبة الأنجلو المصرية

١٦٥ شارع محمد فريد - القاهرة

١٩٦٥



# إهـــداء

إلى ذكرى الزميل والصديق الراحل

دكتور محمد صقر خفاجه

# الفهرس

# مقدمة

هذا الكتاب مجموعة من البحوث والمقالات النقدية كتبت فى فترات متفرقة فى السنوات الأربعة الماضية ، وقد دفعنى إلى إعادة نشرها فى كتاب أنها ظهرت أصلاً فى صحف ومجلات مختلفة بعضها شهرى وبعضها أسبوعى ، معظمها فى القاهرة وواحدة على الأقل فى بيروت ، وهى إلى ذلك نماذج لنوع الدراسات التى يمكن أن يسهم بها المتخصصون فى الآداب الغربية بنصيبهم فى نهضتنا الثقافية، فقد مضى إلى غير رجعة زمن كانوا فيه قلة يعيشون بمعزل عن اللغة العربية وأدبها ، غرباء الروح والثقافة إن لم يكونوا غرباء المولد ، وأصبحنا نحمل عبئاً مزدوجاً فى وقت ثقلت فيه مسئولية كل ذى قلم، وقد عبرنا فيما أرجو مرحلة الاعتماد على الترجمة وآن لنا أن نطالب المتخصصين فى كل فرع بأن يكون لهم إنتاجهم الأصيل ، وفى الدراسات الأدبية آن لنا أن نقدم للقارىء العربى حصيلة ما أنفقنا العمر فى جمعه، من خلال دراسات أصيلة وبصورة مناسبة لثقافتنا العربية ، فلا يشرفنا اليوم أن نكون مجرد نقلة نترجم آثار الغرب بدون نقد أو تمييز ، وقد كان الاقتصار على النقل والترجمة جائزاً فى بداية تطلعنا إلى الأخذ من ثقافات الغرب فى العقود الأولى من هذا القرن ، ولكنه اليوم تقصير عن النهوض بواجبنا فى المرحلة الراهنة .

والاطلاع على الأدب العربى الحديث ومتابعة ما تخرجه المطابع فى أدبنا القومى حاجة ملحة فى حياة كل مثقف بصرف النظر عن ميدان تخصصه ، وقد يجد الباحث المتخصص فى الأدب الإنجليزى أو غيره من الآداب الأخرى أنه قد اكتسب من التدريب النقدى والمعرفة بوسائل التعبير فى لغة أجنبية أدوات ثمينة يجدر أن يشارك بها فى النهوض بالأدب العربى الحديث وتقييمه وإرساء تقاليد النقد الموضوعى فى تناوله .

وقد قدمت فى البابين الثانى والثالث عدداً من المقالات المتفرقة فى نقد القصة والمسرح ، أوردتها كما ظهرت فى حينها بلا حذف أو تعديل يذكر ، وهى نموذج لدراسات مطولة من نفس الطراز آمل فى نشرها يوماً — إذا اتسع العمر — وفاء لبعض من حق هؤلاء الأدباء المبدعين علينا ، ولقاء بعض مما نجد فى أعمالهم من متعة وثروة من الجمال والتأمل .

فاطمة موسى

مارس ١٩٦٥

# الباب الأول

## دراسات فى الأدب الانجليزى

---

١ — نشأة الرواية فى الأدب الغربى

٢ — المؤثرات الفلسفية فى قصص فرجينيا وولف .

٣— صورة البطل فى الرواية الانجليزية الحديثة .

٤ — د. ه. لورنس من رسائله .

٥ — هاملت فى القرن العشرين .

٦ — المنولوج أو شعر المناجاة فى مسرح شكسبير .

# نشأة الرواية فى الأدب الغربى(*)

لعل الروايه النثرية الطويلة كما نعرفها من أحدث فنون الكلمة عمرا ، إذ لا يعدو تاريخها فى أوروبا قرنين وبعض قرن من الزمان ، وإذا كانت فنون الشعر والمسرح هى — باعتراف الجميع — أقدم الأشكال الأدبية المعروفة فإن ذلك يرجع أصلا إلى ارتباط الشعر فى نشأته بالغناء ، وإلى صلة المسرح قديما بالطقوس الدينية سواء فى ذلك المسرح الإغريقى القديم أو المسرح الهندى أو المسرح الأوروبى المسيحى فى القرون الوسطى .

أما النثر كوسيلة للتعبير الأدبى فقد ارتبط بظهور الكتابة ، وهى مرحلة متأخره نوعا فى تاريخ الحضارات المختلفة ، والروايه — كفن من الفنون النثرية يعتمد على القارئ لا المستمع — تعتمد فى نشأتها وذيوعها على انتشار الطباعة واتساع نطاقها نتيجة لظروف محددة جعلت من الكلمة المطبوعة سلعة تباع وتشترى . . . وتخضع لقوانين التجارة من ربح وخسارة مثلها مثل غيرها من السلع .

ويذهب بعض الباحثين إلى أن الرواية — على حداثة عمرها — قد أضحت من أهم فنون الكلمة المقروءة فى العصر الحديث ، إن لم تكن أهمها ، مما دعا الكثيرين إلى التوفر على دراسة تاريخها ومدارسها ومشاكلها التكنيكية المختلفة ، وهذا الاهتمام وليد القرن العشرين ، فقد كان نقد الرواية — وما زال — أكثر أنواع النقد تأخرا على كثرة ما نشر وما ينشر فى هذا الباب ، وقد تأخرت الدراسة العلمية الدقيقة لهذا الشكل الأدبى طويلا نظرا لأن النقاد فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر لم يدركوا الرواية على أنها عمل فنى مثلها مثل القصيدة

---

(*) مجلة المجلة : يونيو ١٩٦٣ .

أو الصورة أو السوناتا ، ومازال بعض الكتاب يرون فيها فنا هجينا لا مجال فيها لعناصر التجربة الجمالية .

ولعل هذا الاختلاف الواضح فى نظرة الكتاب إلى الرواية من الأسباب التى حفزت بعض الباحثين من معاصرينا إلى إخضاع هذا الشكل الأدبى إلى دراسة مفصلة لتاريخه وتطوره على مر الأيام ، ولا يجد الباحث فى تاريخ الرواية مناصا من الرجوع إلى بدايتها فى الأدب الانجليزى ، فنحن إذ نتحدث عن «الرواية»[(١)] لا نعنى ذلك الفن القصصى الذى ظهر أول ما ظهر فى إنجلترا فى مطلع القرن الثامن عشر ، مرتبطا بالمذهب الواقعى فى الفلسفة أيما إرتباط ومتخذا من الحياة اليومية للأفراد مادة للقصة ، وقد أرسى دعائمه فى النصف الأول من ذلك القرن رواد ثلاثة هم دانيال ديفو مؤلف روبنسون كروزو (١٧١٩)، وصامويل ريتشاردسون مؤلف باميلا أو جزاء الفضيلة (١٧٤٠) ، وكلاريسا أو قصة فتاة (١٧٤٧) وهنرى فيلدنج مؤلف جوزيف أندروز (١٧٤٢) وتوم جونز (١٧٤٩) وقد نقله عنهم الفرنسيون ثم الروس فى القرن التاسع عشر وبرزوا فيه حتى فاقوا الانجليز أنفسهم ، إذ لا نرى فى قصاصيهم عملاقا فى مستوى تولستوى أو ستندال مثلا .

وقد اختلف الباحثون فى تعريف الرواية وتحديد مقوماتها فناقد قصاص مثل ا . م . فورستر يقنع بتعريف فرنسى مختصر من أن الرواية قصة نثرية طويلة ويكتفى بأن يضيف إلى هذا التعريف إنها لا يجب أن تقل عن خمسين ألف كلمة ، أما الأستاذ دوبريه فلا يجد مناصا من مزيد من التفصيل فيذهب إلى أنها « ذلك الشكل الأدبى الذى يقوم مقام المرآة للمجتمع ، مادتها : إنسان فى المجتمع ، أحداثها نتيجة لصراع الفرد — مدفوعا برغباته ومثله — صراعه ضد

(١) استعملت كلمة رواية هنا كترجمة للكلمة الانجليزية novel ، وهى تختلف عن قصص الرومانس romance الذى لا يمت إلى الواقع بصلة ما .

الآخرين ، وربما مثلهم أيضا ، وينتج عن صراع الانسان هذا للملاءمة بينه وبين مجتمعه أن يخرج القارىء بفلسفة ما أو رؤيا عن الانسانية [(١)] » .

وليس هذا تعريفا للرواية وحدها كما هو واضح بل هو وصف لمقومات الأدب العظيم أيا كان .

ولعل خير تعريف يحضرني فى هذا المجال هو ذلك الذى أورده إرنست بيكر فى مقدمة مؤلفه الضخم عن تاريخ الرواية الانجليزية :

« الرواية تفسير للحياة الإنسانية من خلال سرد [(٢)] قصصى نثرى » .

ولعل كثيرين من الكتاب لا يوافقون الأستاذ بيكر على هذا التعريف إذ يرونه جامعا حقا ولكنه ليس مانعا بأى حال من الأحوال ، وأنه قد دعاه إلى أن يدرج فى تاريخه هذا كثيرا من القصص الذى لم يمت إلى « جنس » الرواية بصلة .

ومع تسليم الجميع بأن هذا الجنس الأدبى لم يظهر كاملا إلا فى القرن الثامن عشر ، فقد ذهب البعض ( ومنهم الاستاذ بيكر ) إلى البحث للرواية عن أسلاف فى كل ما سبقها من فنون قصصية حتى أرجعوا نسبها إلى القصص اليونانى النثرى فى القرنين الخامس والرابع قبل الميلاد ، وأدرجوا فى تاريخها السير المطول فى مغامرات الفرسان من قصص العصور الوسطى والنوادر والأقاصيص من أمثال ديكاميرون بوكاشيو وألف ليلة وليلة العربيه ، هذا ويرى بعض الكتاب أن مثل هذا البحث لا طائل تحته وأن كتابة تاريخ السيارة مثلا لا يعنى بالضرورة الرجوع إلى تاريخ أقدم أنواع المركبات مما عرفته الإنسانية على مر العصور وإذا كان الطرفان قد اتفقا على أن الرواية بمعناها الحديث وليدة القرن الثامن عشر ، فما هى

---

(١) Bonamy Dobrée, ***English Literature in the Early Eighteenth Century***, Oxford, 1951.

(٢) استعملت كلمة « سرد » كترجمة لكلمة narrativ والقصص السردى يسمع أو يقرأ كالملحمة أو الرواية أو القصة القصيرة ، فى مقابل القصص التمثيلى dramatic كالمسرح والسينما مثلا .

الظروف التى أحاطت بمولدها وأدت إلى ظهور هذا الفن بالذات فى تلك الفترة التاريخية المحدودة .

الطبقة الوسطى ونشأة الرواية : ـ

من الملاحظ أن الرواية — مثلها مثل الصحافة — تقترن فى منشأها ونموها بنمو الطبقة الوسطى وازدهارها وازدياد تأثيرها فى حياة البلاد الأدبية ، ومن المرجح أن هذا هو السبب فى أن فى الرواية هذا كان أسبق إلى الظهور فى الأدب الانجليزى منه فى الآداب الأوربية الأخرى ، فمن الحقائق التاريخية المعروفة أن الطبقة الوسطى فى انجلترا كانت أسبق إلى الظهور وأسرع فى الازدهار — بمائة سنة على الاقل ــ منها فى دول القارة ، وذلك لأسباب تاريخية وجغرافية لامجال لتفصيلها فى هذا المقال وأنما يكفينا أن نذكر أن الثورة المجيدة والتى بمقتضاها طردت أسرة ستيوارت من الحكم لإصرار جيمس الثانى على حقوقه المقدسة كملك ، وأتى البرلمان بملك يحكم بمقتضى وثيقة الحقوق Bill of Rights هـذه الثورة حققت المكاسب الأساسية لثورة فرنسا ١٧٨٩ ، وقد كان من مظاهر هذا السبق الذى أحرزته الطبقة الوسطى فى انجلترا تبكير الانقلاب الصناعى فيها ، وتفوقها على جاراتها فى التوسع الاستعمارى ، وفى ميدان الأدب وازدهار الصحافة ومولد فن جديد هو فن الرواية .

ولا يخفى على القارىء أن الحديث عن اقتران ظاهرة أدبية ما بظاهرة تاريخية أو إجتماعية معينة لا يمكن أن تثبت صحته إلا بتفصيل دقيق للظروف الخاصة بهذا الفن بالذات والتى توفرت فى دلك الوقت ، وإلا أصبح مثل هذا الكلام ضرباً من التخمين لا نفع فيه ، وفى حالة الرواية يمكن تصنيف تحت أبواب أربعة هى :

أولاً : تراث قصصى ينبع منه هذا الفن الجديد .

ثانياً : نثر سهل طيع يمكن أن يقوم بتوصيل الأحداث إلى ذهن القارىء توصيلاً مباشراً .

ثالثاً : ظروف معينة للطباعة والنشر والتسويق .

رابعاً : جمهور كبير من القراء قادر على شراء الكتاب بأعداد تجعل من الرواية سلعة مربحة للتاجر وسنورد فيما يلى خلاصة قصيرة لهذه الأبواب الأربعة كلا على حدة .

١ — توفر هذا التراث فيما سبق أن أشرنا إليه من سير الفرسان التى حفظتها المطبعه من الزوال [١] ، وما أبدعه خيال بعض كتاب القرن السادس عشر من قصص نثرى لايمت إلى الواقع المعاصر بصلة بل يصور حياة فتية وفتيات من الرعاة يعيشون فى أركاديا أو جنة الرعاة على الأرض أو شخصيات من التراث اليونانى واللاتينى ، وكلها تهاويل لاتستهدف محاكاة حياة الإنسان المعاصر ، وكذلك فى سير الشطار الجوالين على غرار ما كتبه سير فانتس الاسبانى ولوساج الفرنسى [٢] وما نقل عن الفرنسيه فى القرن السادس عشر من قصص الرومانس وفى القرن السابع عشر من قصص الحب النبيل ، وما نقل عن الايطاليه من نوادر وأقاصيص من نوع النوفيلا كقصص بوكاشيو ، وعن العربية من قصص ألف ليلة وليلة [٣] ، وما تبعها من قصص فارسية وتركية ، كما يدخل فى هذا التراث ذلك القصص الدينى والرمزى الذى أزدهر فى القرن السابع عشر وخاصة قصه جون بنيان الشهيرة رحلة الحاج ، ويدخل فيه فن من فنون الكتابة النثرية ظهر فى أخريات القرن السادس عشر يسمى شخصيات وهى نوع من اللوحات الكلاميه التى تصور طباع شخصيات معينه إما لأفراد أو لأصناف كالبخيل

---

(١) دخلت المطبعة انجلترا سنة ١٤٧٤ ، وكانت سيرة الملك آرثور وفرسانه من أوائل الكتب التى طبعت ، طبعها كاكستون فى سنة ١٤٨٤ .

(٢) لعل كلمة الشاطر خير ترجمة للكلمة الأسبانية picaro وهو البطل المتجول الذى يصبح عصباً لقصة من نوع يسمى picaresque يقال أنه تأثر بفن المقامة العربى ، كما تأثر الرومانس بالسير العربية الشهيرة كسيرة عنترة بن شداد .

(٣) ترجمت الف ليلة وليلة الى الفرنسية فى سنة ١٧٠٤ ومنها إلى الانجليزية فى السنة نفسها ، ولاقت نجاحاً وذيوعاً دعا الكتاب إلى مزيد من ترجمة القصص المشرقى واختلاقه فى كثير من الأحيان .

ومحدث النعمة والثرثار الخ ، ويدخل فيه كذلك فن المقال كما مارسه كبار كتاب النثر فى مطلع القرن الثامن عشر من أمثال أديسون وستيل ، وهما أول من دبج المقال فى لفظ رشيق ولاذع فى نفس الوقت تنشر فى مجلة دورية لهذا الغرض [١].

٢ — أداة التعبير : لم يكن هذا التراث القصصى القديم لينبت فن الرواية كما نعرفه اليوم لولم يتخلص النثر الانجليزى فى أخريات القرن السابع عشر من من أثقال المحسنات البديعية ، فقد كان كثير من هذا القصص سواء فى ذلك الانجليزى والفرنسى المترجم يروى بلغة عامرة بالزخرف اللفظى وبالتضمين أى خلط الشعر بالنثر ، وبالأسلوبيات التى لاتستهدف إلا إظهار براعة الكاتب فى الكتابة لاتوصيل معنى معين إلى ذهن القارىء وقد شهد القرن السابع عشر تطورا خطيراً فى تاريخ النثر الانجليزى ، إذ ظهر النثر العلمى وهو النثر البسيط الذى يصلح للتفكير الفلسفى ولنقل الأفكار ، وساعد على ظهوره فى ذلك القرن الخلافات المذهبيه التى احتدمت بين الكنيسة الرسميه ودعاة التطهير من أتباع كرومويل ، والاهتمام بأخبار الرحلات والمكتشفات الجغرافية والعلمية ، وتأسيس الجمعية الملكية للعلوم ، وإصدار الدولة لترجمة معتمدة للأنجيل فى١٦١١ فى أسلوب مبسط يعتمد على حصيلة الرجل العادى من ألفاظ ، وقد كان للنزعة التطهيرية المتطرفة التى تحتم تخصيص يوم الأحد برمته للصلاة وقراءة الإنجيل أو كتب المواعظ دور كبير فى نشر أثر هذه اللغة الانجليزية وتأثيرها الكبير فى أسلوب الكتابة ، وقد سادت هذه النزعة حياة الانجليز منذ الحرب الأهلية فى القرن السابع عشر إلى مطلع القرن العشرين ، ومازالت بعض آثارها واضحه فى حياتهم حتى اليوم .

---

(١) اشترك هذان الأديبان فى إصدار مجلة أدبية تعتبر الأولى من نوعها اذ تقتصر على نشر مثل هذه المقالات هى مجلة المتفرج Spectator وقد قلدهما فيما بعد أساطين النثر فى القرن الثامن عشر من أمثال جونسون وجولد سميث ، وكان لهذه المجلات أثر بالغ فى إرساء دعائم فن المقال والكتابة الفنية عموماً .لزيادة التفصيل أنظر :

L. Stephen, *English Literature and Society in the Eighteenth Century*, 1947.

وقد كان هذا التطور كما أسلفنا ضروريا لظهور الرواية وقد يذهب بعض الباحثين إلى أن الرواية تحتل مركزاً وسطا بين العلم والفن .

« فمن خصائصها دراسة المادة الخـــام وتسجيل مجموع الملاحظات بطريقة موضوعية خالية من الميل تماما كما يفعل العالم بمادته ، ولـكنها فى الوقت نفسه ليست تجربة حقيقية . . إلا أن الرواية تعطينا نتائج فحص فـكرى وليس رؤية عاطفية أو غنائية ، لذا كان النثر أسلوبها المناسب ولم تظهر الرواية الحقيقية إلا بعد شيوع نثر صالح للتسجيل العلمى والتفـكير الفلسفى »[١] .

وهذا الرأى قد يصدق على الرواية التقليدية كما عرفها القرنان الثامن عشر والتاسع عشر وأن لم يطابق تماما التطورات الحديثة فى هذا الفن ، ولعله ليس من قبيل المصادفة أن اثنين من رواد هذا الفن الأوائل كانا من أنصاف المتعلمين الذين لم يدخلوا جامعة ولم يتشربوا بالثقافة التقليدية السائدة فى العصر الاوغسطى ، التى تقوم على دراسة الأدب الـكلاسيكى .

فقد كان دنيال ديفو تاجرا وصحفيا ومخبرا سياسيا ولم يكن من أتبـــاع الـكنيسة الرسمية فلم يدخل جامعة أو مدرسة من مدارس الحـكومة ، وكان صامويل ريتشاردسون صاحب مطبعة ولم يدخل هو الآخر جامعة أو يلقن الشعر اليونانى واللاتينى وأصول الـكتابة الفنية كما عرفها عصره .

وقد هاجم النقـاد من أتباع المذهب الـكلاسيكى السائد كلا من ديفو وريتشاردسون لأسلوبهما « السوقى » الخالى من دواعى الجمال ، إلا أن كتاب الرواية قد حققوا من إعراضهم عن الأسلوب التقليدى كسبا هاما ، إذ جعلوا من الأسلوب أداة طيعة للاقتراب من مادة القصة ، وتوصيل جزئياتها المفصلة توصيلا مباشرا إلى القارىء ، كما أصبح فى الإمكان إيهام القارىء بأن ما يقرؤه قد حدث فعلا فى الواقع وأن الـكاتب ليس إلا وسيطا محايدا مهمته توصيل الحقيقة .

---

(١) E. A. Baker, *History of the English Novel,* (1924-38), vol I, p. 17.

وإلى هذا العامل ( عامل الأسلوب ) يرجع تأخر ظهور الرواية فى فرنسا إلى مابعد الثورة الفرنسية وما بعد التيار الرومانسى مع ظهور قصص هامة فى القرن السابع عشر كقصة مدام دى لافاييت الأميرة كليف وقصة العلاقات الخطرة ، ومايبعد هذه القصص عن التراث الحقيق للرواية هو الصناعة الأسلوبية التى تحول بين القارىء وبين الاقتناع بحدوثها حقاً .

٣ — ظهور تجارة نشر الكتب كبديل لنظام رعاية البلاط والنبلاء للكتاب وهو النظام السائد فى القرنين السادس عشر والسابع عشر ، فمن المعروف أن المطبعة دخلت انجلترا فى أخريات القرن الخامس عشر ( ١٤٧٤ ) إلا أن صناعة الكتب مازالت حرفة لاعلاقة لها بالتسويق مادام الممولون من الأغنياء من النبلاء ووجهاء القوم ، فلم يكن لإنتاج الكتاب علاقة مباشرة بربح أو خسارة ، وبازدهار الطبقة الوسطى وذبول نفوذ النبلاء وسطوتهم قل اعتماد الكتاب والفنانين عليهم وظهر الناشر أو الكتبى كوسيط بين الكاتب وجمهور من القراء ، وقد برزت هذه الفئة الجديدة من المولين أو بالأحرى التجار ، واستقرت فى انجلترا باسرع مما حدث فى بقية بلدان القارة الأوربية ، وأصبح هؤلاء الناشرون يملكون الصحف والمجلات ومجلات المتابعة ويتحكمون فى رواج المطبوعات أو كسادها ، ويستخدمون الكتاب من كل صنف لسد حاجة السوق تبعاً لرغبات جمهورالقراء ، اذ أصبح الكتاب سلعة تخضع لقوانين العرض والطلب ، وقد كانت الرواية على جدتها من أكثر صنوف الأدب رواجاً ، مما حدا الناشرين إلى إغراق السوق بالروايات والقصص المترجمة والملخصة من كل نوع .

وقد أظهر كثير من الكتاب استياءهم لهذا التغير الذى أصبح الكاتب بمقتضاه « مستخدماً » لدى هؤلاء التجار ، وأن الأدب والفكر بدخولهما ميدان التجارة أصبحا تحت إمرة ذوق العامة من جمهرة القراء ، وكل هذا صحيح فى جملته خاصة وأن الناشرين فى ذلك الوقت شأنهم فى ذلك شأن رواد الرأسمالية فى كل المجالات — كانوا يستخدمون الكتاب بأبخس الأجور ويكافئونهم « بالقطعة » مما هبط بمستوى الكتاب من جميع النواحى .

وقد وجدت الرواية الطويلة المفصلة إقبالاً ورواجا لم يلقه فن من فنون الكتابة غيرها ، وليس من قبيل المصادفة هنا أيضا أن كلا من ريتشاردسون وديفو كانا من المشتغلين بصناعة الكتب بطريقة أو بأخرى .

٤ — أما العامل الرابع وهو ظهور جمهور من القراء يعشقون هذا الفن الجديد ويقبلون عليه بشغف أدى إلى تثبيت دعائمه واجتذابه لجل الطاقة الخلاقه فى القرن التاسع عشر، فلعله كان العامل الحاسم فى هذا التطور ، ونحن إذ نتحدث هنا عن جمهور من القراء لانعنى بهذا أن غالبية الشعب كانت تعرف القراءة والكتابة وتقبل على شراء الكتب أو الصحف ، انما نعنى بهذا مجرد ازدياد عدد القراء فى حدود نسبة معينة من أهل البلاد وهى نسبة محدودة على أى حال ، فبالرغم من انتشار الأمية بين طبقات الشعب الدنيا إلا أن القرن الثامن عشر شهد زيادة كبيرة فى فرص تعلم القراءة والكتابة بانتشار المدارس الخيرية التى كانت تقصد أصلا إلى تعليم الفقراء قواعد الدين الأولية وقراءة الإنجيل ، ومدارس العجائز وهى مدارس تشبه الكتاب عندنا مع فارق أن الذى يقوم بالتعليم امرأة عجوز بدلا من الفقيه ، وارتفعت نسبة من يعرفون القراءة من أصحاب الحرف الصغيرة وعمال المتاجر وخدم وخادمات المنازل ( وكان عددهم يقدر بالآلاف ويفوق عدد أى فئة أخرى من فئات العاملين فى المدن ) ، ولم يكن القراء من هذه الطبقة ليؤثرون فى سوق الكتب لولا ظاهرة جديدة بدأت فى حوالى سنة ١٧٢٥ هى انتشار المكتبة الدوارة أو مكتبة الإعارة وهى حوانيت لإعارة الكتب مقابل اشتراك سنوى يتراوح بين جنيه ونصف جنيه ، أو فى مقابل بنس واحد للكتاب من جزء واحد ، وقد انتشرت هذه المكتبات انتشارا واسعاً بعد ١٧٤٠ ، وكان لها أثر كبير فى ازدهار فن الرواية فى ذلك الوقت، حتى لقد اقتصرت بعض هذه المكتبات فى بضاعتها على الروايات ، وأصبح الحديث عن أثر المكتبة الدوارة فى إفساد ذوق القراء وإفساد أخلاق العامة والنساء ، من الموضوعات الذائعة فى أحاديث المتأدبين من دعاة « الذوق السليم »

والمصلحين الذين أضحوا يرون فى هذا الشغف بقراءة الرواية مضيعة لوقت ثمين كان أولى أن ينفق فى عمل نافع أو فى قراءة كتب الدين والصلوات .

وقد تميزت هذه المكتبات بظاهرة طريفة يرجع اليها الباحثون السبب فى انتشار جنس الرواية بالذات ، وهى ازدياد عدد النساء من القارئات ازديادا كبيراً يفوق عدد الرجال بمراحل ، وهذه الظاهرة مرتبطة هى الأخرى بظروف تطور الطبقة الوسطى فى ذلك الوقت ، فبازدياد عدد أفرادها زاد عدد النساء ممن يعرفن القراءة والكتابة ويجدن من الفراغ الطويل ما ينفقنه فى القراءة وكان قسطهن من التعليم ضئيلا أو متوسطا لا يتيح لهن قراءة الأدب « العالى » أى الأدب الكلاسيكى ، أو الفلسفة أو التاريخ ، وبالرغم من أن الحجاب لم يعرف فى أوربا بمعناه الشرقى إلا أن النساء كن يقضين جل وقتهن منفصلات عن الرجال ، الذين كانوا يقضون يومهم فى العمل أو الرياضة ( الصيد مثلا ) أو فى المقاهى التى انتشرت انتشاراً واسعاً فى القرن الثامن عشر ، وكل هذه أبواب من النشاط كانت بطبيعة الحال مغلقة فى وجه النساء .

ولم يكن هذا الفراغ قاصراً على الموسرات من نساء الطبقة الوسطى بل تعداه إلى المستويات الدنيا من هذه الطبقة إذ خفت كثير من أعبائهن المنزلية نتيجة لتطور ظروف الإنتاج ، فلم تعد النساء يغزلن فى البيوت أو يخبزن أو يصنعن الشمع والصابون والجعة إذ أصبح شراء هذه الضروريات من السوق أرخص وأسهل .(١)

وقد أثر هذا الجمهور النسائى فى اتجاه الرواية تأثيراً لا شك فيه ، إذ اهتم الروائيون بايراد التفاصيل الدقيقة لحياة أفراد عاديين من أوساط الناس هم أيضاً ، ويمكن للقارىء — أو للقارئة — أن يتعرف على نفسه وعلى جيرانه بينهم ، وبرزت أهمية البطلة كمحور للرواية وهى بطلة من لحم ودم تنتابها أحداث تبدو واقعية من الممكن حدوثها لأى امرأة أخرى فى مكانها ، ونرى ريتشاردسون فى روايته الأولى باميلا يتخذ بطلة للقصة فتاة تعمل خادمة فى بيت أحد النبلاء

---

( ١ ) لزيادة التفصيل أنظر

Ian Watt. *The Rise of the Novel*, 1957.

ويحاول السيد أن يغويها وهى تقاومه حتى لا يجد مفراً من أن يتزوجها إذا كان يريدها ، فاذا بهذه الفتاة المتواضعة تشغل القارىء بصراعها ضد سيدها الاستقراطى فى مئات من الصفحات سخر منها كثير من رجال الأدب ولكنها أصبحت قرة عين جمهور غفير من القارئات ( وبينهن نسبة كبيرة من خادمات المنازل ) وأصبحت قصتها حجر الأساس لصرح ضخم هو الرواية من جين أوستن إلى هنرى جيمس وفلوبير وتولستوى .

وإلى هذا الجمهور من القارئات يعزى اهتمام الرواية بالموضوع العائلى domestic أى بموضوعات الحب والخطوبة والزواج والاسرة والميراث وغير ذلك مما يشغل اهتمام المرأة بدلا من الموضوعات البطولية heroic من حروب ومغامرات وغرام خيالى ، كلها موضوعات الرومانس .

وقد كان تدهور المسرح فى القرن الثامن عشر من العوامل المساعدة على ازدهار الرواية ،وهذه أيضاً ظاهرة مرتبطة بسيادة أخلاقيات الطبقة الوسطى ، فقد كانت الطبقة الوسطى النامية من أعـــدى أعداء المسرح منذ إزدهاره فى عصر الملكة اليزابيث وكان المسرح فى نظر المصلحين الدينيين والاجتماعيين من هذه الطبقة مباءة يجدر محوها من على وجه الأرض وكان إغلاق المسارح فى مدينة لندن من أول مظاهر انتصار كromويل فى القرن السابع عشر ، وقد عاد المسرح بعودة الملكية إلى إنجلترا فى سنة ١٦٦٠ ، عاد أكثر تبذلا فى نظر التطهيريين المتزمتين وأكثر غيا من أى وقت مضى، وكان كتاب المسرح لا يتورعون عن التفكه بكل ماهو مقدس فى نظر هؤلاء ولذا فقد كان رواده من الاستقراطية اللاهية العابثة ومن عامة الشعب من هواة « الترسو » أما كبار التجار واصحاب الحوانيت والعاملين المجدين فى استغلال موارد البلاد والإثراء مع الاحتفاظ بنصيبهم المرسوم فى ملكوت السموات فكانوا يرون فى ارتياد دور اللهو — كما كان المسرح يسمى حينئذ — رجسا من عمل الشطيان .

وقد أخذت الحكومة تشدد من قبضتها على المسرح فى القرن الثامن عشر وصدر قانون للترخيص فى ١٧٣٧ يحتم استصدار رخصة من الحكومة قبل عرض أى

مسرحية فأقفل عـدد من المسارح أبوابه واتجه بعض كتاب المسرح إلى الرواية ، كان أهمهم هنرى فيلدنج ، الرائد الثالث لهذا الفن الجديد ويعتبره بعض البـاحثين أهم المؤسسين لفن الرواية لأنه كان — بعـكس ديفو وريتشارد سون — أديبـاً « مثقفا » أى أنه لقن التراث التقليـدى للأدب فى ذلك العصر وكتب الرواية واعيا أنه يسهم فى خلق فن جديد يختلف عما سبقه من فنون ولـكن يلتقى معها من بعض الوجوه ، أى أن إسهامه فى خلق هذا الفن الجديد كان واعيا مقصودا وأنه قد اقتبس من الفنون الأخرى ـ بما فى ذلك فن التصوير ـ بعض الملامح التى تناسب هذا الخلق الجديد .

وقد استمر تدهور المسرح مطردا طوال القرن التاسع عشر وامتصت الرواية كل عبقرية قصصية عرفها الأدب الإنجليزى فى ذلك العصر ، حتى ظهرت له بوادر نهضة جديدة فى أخريات القرن لا مجال لتفصيلها هنا .

يتضح من كل ما سبق أن فن الرواية مرتبط فى نشأته بالطبقة الوسطى فعلاً ، فهل يعنى هذا أن مآله إلى الزوال بزوال سلطان هذه الطبقة وتزعزع مثلها وأخلاقياتها كما يذهب بعض المفـكرين ؟ إن الخروج بمثل هذه النتيجه بناء على هذه المقدمات التى أوردناها فى هذا البحث لن يـكون إلا من مظاهر التفـكير السطحى الذى لايأخذ فى إعتباره قدرة كل فن من الفنون على التشكل والتغير — تبعاً لمنقطة هو وقوانينه هو التى تنشأ بعد اكتمال نموه ، إذ يصبح مستقلا عن الظروف المصاحبة لنشأته ، كالمولود إذا خرج من بطن أمه أصبح له كيانه الخاص الذى يدفعه إلى الاستقلال عنها تماماً إذا بلغ سن الشباب .

وفى تاريخ فن الروايه نرى أن هذا الفن الذى اكتمل نموه فى القرن التاسع عشر الذى يمثل ذروة سيادة اخلاقيات الطبقة الوسطى وفلسفتها ، هـــذا الفن تدرج منذ منتصف القرن الماضى حتى أصبح أداة لنقد هذه الطبقة وكشف الزيف والرياء فى معتقداتها ، وإمعانا فى هذا الاستقلال ظهر من الروائيين والنقاد من يدخل الرواية فى زمرة الفنون الرفيعة ، أى التى تتمتع بمـكانة ثابتة على اختلاف العصور والأزمنه ، وظهر منهم من أدخل عليها من فنون التجريب والتجديد والإهتمام بالبناء والصياغة ما يؤهلها لمثل هذه المـكانة فعلا .

# المؤثرات الفلسفية
## في قصص فرجينيا وولف(*)

تحتل الكاتبة الانجليزية فرجينيا وولف (١٨٨٢ — ١٩٤١) مكانا مرموقاً بين المجددين من كتاب القصة فى القرن العشرين ، ويقترن أسمها دائما باسم الكاتب الأيرلندى الكبير جيمس جويس مؤلف قصة أوليس ملحمة القرن العشرين الساخرة ، وكان جويس ( ١٨٨٢ — ١٩٤١ ) معاصراً لفرجينيا وولف بأدق معانى الكلمة ، وبالرغم مما بينهما من فرق شاسع فى النشأة والبيئة والمزاج بل والثقافة ، فقد أصبح اسماها علمين على مدرسة جديدة فى القصة تهدف إلى تصوير الإنسان تصويراً دقيقاً من الداخل وذلك بالاعتماد على ما يسمى بتيار الشعور .

وأطلاق اسم ( مدرسة ) على أصحاب تيار الشعور يعد تجاوزاً كبيراً فلا يجمع هؤلاء الكتاب إلا استخدامهم لتيار الشعور كأداة لتوصيل المعنى إلى القارىء ورفضهم لما حققه قصاصو الجيل السابق عليهم .

ولسوف نقصر حديثنا فى هذا المقال على قصص فرجينيا وولف وإن كان لها بجانب الإنتاج القصصى المعروف(١) مقالات فى الأدب والنقد تضعها فى مصاف نقاد الدرجة الأولى .

كانت فرجينيا وولف ابنة الكاتب العلامة سيرلزلى ستيفن ، وكان زوجها لينورد وولف — ومازال — كاتباً وناشراً ، وكانت صديقة عدد كبير من المؤلفين

---

(*) مجلة الآداب : بيروت مارس ١٩٦٢ .

(١) نشرت فرجينيا وولف القصص التالية فى أثناء حياتها : الرحلة (١٩١٥) الليل والنهار ( ١٩١٩ ) حجرة يعقوب ( ١٩٢٢ ) ، مسز دالووى ( ١٩٢٥ ) ، إلى المنار ( ١٩٢٧ ) ، أورلاندو (١٩٢٨)، الأمواج (١٩٣١)، السنين (١٩٣٧) ، كما نشرت لها رواية بعد مماتها سنة ١٩٤١ وتعتبر أكثر قصصها نجاحاً هى بين الفصول .

والنقاد والرسامين ممن لمعت أسماؤهم فى القرن العشرين وعلى رأسهم القصاص ا. م فورستر والرسام روجر فراى والناقد الفنى كلايف بل زوج شقيقها التى كانت بدورها رسامة أى أنها كانت تعيش فى قلب الحياة الثقافية فى انجلترا ، وكانت ذات حساسية مفرطة وذكاء لماع فكانت شديدة التأثر بالتيارات الفنية والفلسفية الحديثة .

وقد شهد مطلع القرن العشرين فى انجلترا ـ وفى أوربا عامة ـ حركات جديدة فى الأدب والفن والفلسفة هزت البناء الأيديولوجى من أساسه ، حتى ليبدو لأعيننا اليوم أن هوة سحيقة تفصل القرن التاسع عشر من القرن العشرين ، كما شهد العقد الثانى من القرن من الأحداث ما زلزل كيان أوربا : حربا عالمية شاملة فتاكة لا تبقى ولا تذر ، تستخدم فيها أسلحة جديدة فيعم بلاؤها المحارب والمسالم ، ويعد ضحاياها لا بالمئات أو الآلاف بل بالملايين ، وأزمات اقتصادية وثورات عارمة تجتاح جميع ميادين النشاط الإنسانى الفكرى منها والعملى . وقد يذهب البعض إلى إعتبار العقد الأول من القرن العشرين امتداداً طبيعياً للقرن التاسع عشر ، ولكن الفنانين والفلاسفة ربما انتابتهم ارهاصات غامضة بالتغيرات التى تطرأ على أبناء جيلهم لما يمتازون به من حساسية فائقه وبصيرة نافذة ، يشعرون بها قبل غيرهم من المواطنين الذين لا يرون التغير حتى يتراكم ويتضخم فلا تخطؤه عين .

وقد عبرت فرجينيا وولف عن هذة الحقيقة فى محاضرة لهـا ألقيت فى كمبريدج سنة ١٩٢٤ بقولها « لقد تغيرت الطبيعة الإنسانية فى حوالى ديسمبر ١٩١٠ » — والطبيعة الإنسانية هى شغل القصاص الشاغل ، يجد دائما فى محاولة تفهمها والامساك بها فى قبضته ليقدمها إلى القارىء فى إنتاجه القصصى ، وقد ذهب النقاد مذاهب شتى فى تفسير كلام فرجينيا وولف هذا ، وفطن بعضهم[1] إلى أن اختيارها لذلك التاريخ ( ديسمبر ١٩١٠ ) لم يكن اعتباطاً ، فقد افتتح

(١) J. Isaacs, *An Assesment of 20th Ceutury Literature,* 1951.

فى ذلك الشهر أول معرض فى لندن للرسامين بعد الانطباعيين Post-impressionists وأتيح للانجليز أن يشهدوا للمرة الأولى أعمال لسيزان وفان جوخ وماتيس وبيكاسو مجتمعة ، وكان كلايف بل أحد القائمين على تنظيم ذلك المعرض ويربط النقاد بين ثورة الرسامين بعد الانطباعيين على سابقيهم فى ميدان الرسم ، وثورة فرجينيا وولف وأقرانها على مدرسة الطبيعيين Naturalists فى ميدان القصة ويمثلهم فى انجلترا جالزوردى وارنولد بينيت و ه. ج. ويلز ، كما أوضحتها فى مقالها الشهير عن ( القصص الحديث ) (١) .

ولم يقتصر التجديد فى مطلع القرن العشرين على ميدانى الرسم والادب بل شمل جميع أوجه النشاط الفكرى حين ذاك وخاصة الفلسفة ، وقد اشار النقاد إلى تأثر الكاتبة بالفيلسوف الفرنسى هنرى برجسون ( المتوفى ايضا سنة ١٩٤١ ) والفيليسوف الامريكى وليم جيمس ( ١٨٤٢ — ١٩١٠ ) فيفيضون فى تتبع أثر وليم جيمس فى قصص فرجينيا وولف ( وغيرهامن اصحاب تيار الشعور ) ويمرون مر الكرام بالأثر البالغ للفلسفة البرجسونية فى أعمالها القصصية — وقد يبدو للقارىء التناقص فى جمعنا أثر الفليسوف الأمريكى مؤلف ( أسس علم النفس )(٢) سنة ١٨٩١ ومؤسس البراجماتيه، وأثر الفليسوف الفرنسى الحيوى فى أعمال كاتبة واحدة ، ولكن هذا التناقص الظاهر ينتفى اذا تبين لنا أن اهتمام القصاصة ينصب على الجانب الابستمولوجى من فلسفة كل منهما ، أى على ما يتعلق بنظرية المعرفة ، وقد وجد عامة القراء كثيرا من أوجه الشبه بين تيار الشعور عند جيمس والديمومة Durée عند برجسون ، وإن كان برجسون قد أوضح أن لتيار الشعور معنى سيكولوجيا خالصا بينما استهدف هو بالديمومة هدفا فلسفيا واتجه بها إلى نقد فكرة الزمان المتجانس التى كانت شائعة بين الرياضيين والفلاسفة .

ولسنا هنا بعرض الشرح التفصيلى لفلسفة كل من جيمس وبرجسون ولسنا

---

(١) " Modern Fiction ", *The Common Reader,* Ist. Series, 1923.

(٢) *Principles of Psychology,* (1891)

من خاصة قراء الفلسفة حتى نستطيع الحكم بما اذا كان برجسون قد تأثر فى كتابه **بحث فى معطيات الوجدان المباشر** [١] الصادر سنة ١٨٨٩ بآراء جيمس التى ضمنها مقالات عديدة والتى أصدرها فى كتابه **أسس علم النفس** الصادر سنة ١٨٩١ ، ويكفينا أن نقرر على عهدة الثقات من الزملاء المتخصصين فى دراسة الفلسفة أن «قد أجمع بعض النقاد — وفى مقدمتهم وليم جيمس — على أن هذا الكتاب مولف برجسون الكبير فى **التطور الخالق** ١٩٠٧ [٢] هو أعظم ما ظهر فى بداية القرن العشرين كما أنه خير ما كتب برجسون : اذ هو يمثل نقطة تحول هامة فى مجرى الفكر الحديث ، فضلا عن أنه فيه قضاء مبرما ( فيما يرى جيمس ) على النزعات العقلية المتطرفة [٣] » .

ولم يحدث منذ نشأة الرواية كفن فى انجلترا فى القرن الثامن عشر أن تأثر الروائيون بالأفكار الفلسفية المعاصرة كما تأثر قصاصو القرن العشرين ، فقد كان كتاب القصة فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر يخاطبون أنصاف المثقفين من أبناء وبنات الطبقة الوسطى الناشئة ، وكانوا يتوجسون خيفة من ادخال الافكار الفلسفية فى ميدان القصص الخلاق ، ولكن فرجينيا وولف ومعاصريها من أمثال جويس وهكسلى فى ميدان القصة ( واليوت وأودن فى فى ميدان الشعر) هؤلاء جميعا أضافوا إلى تراث الادب الانجليزى مايسمى بالادب الممتاز High Brow تميزا له عن الادب السوقى الذى لا يتطلب جهدا أو ثقافة خاصة فى المتلقى ، ولا يعنى هذا أن انتاجهم الادبى صعب عسير الفهم بل يعنى أنه يختلف عن إنتاج الطبيعيين من كتاب الجيل السابق عليهم ، إذ يهدف إلى الغوص إلى لب الواقع بدلا من الوقوف عند تسجيل سماته الخارجية ، ولذا يتطلب من المتذوق

---

(١) Essai sur les Données Immédiates de la Conscience (1881)

(٢) Evolution Creatrice (1889)

(٣) الدكتور زكريا ابراهيم : برجسون ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٥٦ ، ص ٢٧ ، أنظر أيضاً الدكتور محمد فتحى الشنيطى ـ المعرفة ، مكتبة القاهرة الحديثة ، القاهرة ١٩٥٧ . وليم جيمس مكتبة القاهرة الحديثة ، القاهره ، ١٩٥٧ .

جهدا ذهنيا إيجابيا وتفتحا للمشاعر الجديدة مما لا يتأتى للقارىء العادى إلا بالمران على حسن التلقى .

وتأثرت فرجينيا وولف ببرجسون تأثرا شاملا عميقا ، يبدو أوضح ما يكون بالنسبة لمبحثين أساسيين من هذه الفلسفة ، وهما فكرة الحدس الذى يسمو على كل ضرب من ضروب المعرفة الاستدلالية ، وتأملاته فى مشكلة الزمان .

الحدس :

والحدس عند برجسون نوع من التعاطف Sympathy « والمعرفة الحدسية جوهرها معرفة مباشرة ، فيها نمزق حجب الألفاظ وشباك الرموز ، لكى نغوص فى طيات الواقع ونمضى مباشرة إلى الحقيقة[1] » وهذا الحدس البرجسونى ليس مضاداً للعقل ( حسب قول شراح فلسفته ) بل هو فائق على العقل ويسمو على ضروب المعرفة الاستدلالية وإن كان يستغنى عن مقوماتها ، إذ يستلزم استعدادا عقلياً سابقا ، ويؤكد برجسون أن الوظيفة الرئيسية للحدس تتمثل فى العيان المباشر للروح بالروح لأنه وسيلة النفس إلى إدراك ديمومتها ، إذ عن طريقه تستطيع النفس أن ترتد إلى ذاتها ، وتنعكس على حياتها الباطنة فتتعمقها وتنفذ إلى صميم كيانها الروحى .

والشخصيات فى قصص فرجينيا وولف الشهيرة تجد دائما وراء المعرفة ، معرفة النفس أولا ، ثم معرفة الآخرين وعالم الأشياء من خلال معرفة النفس ووصولها إلى المعرفة وسيلته هذا الحدس أو التعاطف . وتصل القصة إلى الذروة فى لحظة العيان المباشر للروح بالروح أو الرؤيا Vision . ولنضرب لذلك مثلا قصة مسز دالوى ( ١٩٢٥ ) : ففى هذه القصة ترسم الكاتبة قطاعا فى شعور عدد غفير من الشخصيات فى يوم صحو من أيام يونيو بعد انتهاء الحرب العالمية

(١) الدكتور زكريا ابراهيم : المرجع نفسه ص ٣٥

الأولى ، والناس يعودون إلى حياتهم العادية فى أيام السلم ولكن تلاحقهم ذكريات الحرب والموت بأشكال مختلفة : شاب يقاسى نوعا من الجنون بسبب ما رآه فى الحرب من أهوال ، أعزاء فقدوا أو إختفوا وذكراهم تحيا فى أذهان بعص الشخصيات حتى وسط المرح ، وبالرغم من الشمس الساطعة وضجيج الحياة يتدفق فى قلب عاصمة الامبراطورية .

وتتبع الكاتبة فى هذه القصة التكنيك المسمى بعين الكاميرا Camera - eye أى أنها تسلط آله تصوير وهمية على عقل شخصية بعد أخرى لتعطينا صورة لما يدور فى ذهن كل من الشخصيات فى نفس الوقت ، وتتجمع شخصيات الروايه حول شخصيتين رئيسيتين هما كلاريسا دالوى وسبتيموس سميث ، والأولى سيدة مجتمع وزوجة سياسى نصف ناجح وأم لفتاة فى السابعة عشرة من عمرها ، وهى تستعد لإقامة حفلة فى المساء حفلة قد يحضرها رئيس الوزراء ، والثانى شاب يعانى مرضا عقليا نتيجة لخبراته المؤلمة فى الحرب ، وهو زوج لسيدة أجنبية شابة ، ولا يتعسه إلا الأطباء الذين يريدون أن يفرقوا بينه وبين زوجته ، وتتبع الكاتبة تيار الشعور عند كل من الشخصيتين الرئيسيتين وتسلط الضوء فى لمحات سريعة على من يمرون بهما من أشخاص غرباء أو أصدقاء . وكلاريسا وسبتيموس لا يعرف أحدهما الآخر ويمثلان فى القصة نهرين منفصلين ولكل منهما روافده المستقلة عن الآخر ، ولا يجمع بينهما إلا أنهما يمران فى نفس الشوارع من المدينة ويسمعان نفس الدقات لساعة بيج بن الشهيرة كما يجمعهما حب الحياة والانشغال فى نفس الوقت بفكرة الموت ، فكلاريسا مصابة بضعف فى القلب ، وسبتيموس يفكر فى الانتحار وينتحر فعلا فى لحظة هلع عند ما يسمع صوت الطبيب قادما — يلقى بنفسه من النافذة مع أنه يحس أن الحياة جميلة وأنه يريد أن يعيش — وتكون كلاريسا فى ذلك الوقت مستلقية للراحة ظهرا ـ حسب أوامر الطبيب ولا تستريح له هى أيضا — وفى المساء يكون الطبيب أحد المدعوين فى حفلتها ، ويتحدث عما أخره هو وزوجته عن الحضور وهو حادث انتحار أحد مرضاه ، شاب كان فى الجيش أثناء الحرب .

وتجفل كلاريسا ويقول عقلها « آه . . . ها هو الموت فى قلب حفلتى . . . » ولـكن يدفعها دافـع ما أن تختلى بنفسها بعيدا عن ضيوفها لتفـكر فى الشاب المنتحر ، وتأتيها الرؤيا فتستطيع أن ترى وتفهم بوضوح لماذا انتحر الشاب ( مع أن هذا يبدو سرا غامضا بالنسبة للطبيب ولزوجة المنتحر ) وتتخيل كلاريسا أن ما دفعه إلى الموت هو ثقل الطبيب ، وتعيش ألمه ولحظة فزعة إلى الهرب بالانتحار وتعيش تجربة الإنتحار فى خيالها كما عاشها :

« كيف يجرؤ برادشو وزوجته على الحديث عن الموت فى حفلتها ؟ شاب انتحر . وهما يقصان نبأه فى حفلتها — يتحدثان عن الموت . قتل نفسه ـ لـكن كيف ؟ إن جسدها دائما يمر بالتجربة عند ما تسمع بحادثة لأول مرة ، رداؤها تدب فيـــه النار ، جسمها يشتعل ، ألقى بنفسه من النافذة ، ارتفعت الأرض إليه فى لمحـة ، نفذت فيه أسياخ السور الصدئة عشوائية ممزقة . وهناك رقـد بطرق — طرق — طرق — فى مخه ثم اختناق من السواد هـكذا رأت ما حـدث . ولـكن لم فعلها ؟ » وتفـكر فى نفسها وفى حياتها المـاضية فى لمحـة وفى الموت البطىء والفساد يدب إليها وتفهم كيف نجا الشاب من هـــذا الانحلال البطىء .

« الموت هنا تحدى . الموت محاولة للاتصال . . فى الموت ضمة عناق ولـكن هذا الشاب الذى قتل نفسه ، هل القى بنفسه فى الخضم ممسكا بكنزه ؟ لو أن الموت جاءنى الآن لـكانت سعادة قصوى ، هذا ما قالته يوما لنفسها ، وهى تهبط الدرج مرتدية البياض . أم أن هناك الشعراء والمفـكرين . فلنفترض أن قد أصابه ذلك الهوى وذهب إلى سير وليام برادشو ، طبيب عظيم ، ولـكنه يبدو لها وقد اكتنفه شر غامض ، بلا جنس ولا شهوة شديد الأدب فى معاملته للنساء ولـكنه يبدو قادراً على إهانة لا يمـكن وصفها — يغتصب الروح — نعم هو ذلك — إذا كان هذا الشاب قد ذهب اليه وضغطه سير ويليام هكذا بقوته، قهره بسطوته ألا يمكن أن يكون قد قال إن الحياة أضحت لا تطاق ( وهذا ما تشعر به الآن حقاً ) مثل

هؤلاء الناس يجعلون الحياة لا تطاق[1]» ويذكر القارىء هنا لحظة سلطت الكاتبة الضوء على عقـــــل سبتيموس عند زيارته للطبيب «كان سبتيموس يكرر لنفسه: ما إن تقع مرة حتى تجد الجميع فوقك ، هولمز وبرادشو فوقك . . يجوبون الصحراء ، يصرخون فى الفيافى ، يديرون أدوات التعذيب ، الطبيعة الإنسانية لا تعرف الندم[2] ». فلا يفاجأ القارىء بهذا الـكشف الذى ينتاب مسز دالوى فقد سبق أن لاحظ التعاطف فى الأفـكار بينها وبين الشاب المريض الذى لاتعرفه ولاحظ تماثل مشاعرهما نحو الطبيب ونحو الحياة . وتدرك البطلة أنها قد عانت نفس الفزع ونفس الشعور الشامل بالعجز وأنه لولا زوجها لهلـكت — ولـكنها نجت أما الشاب فقد قتل نفسه وهى — بطريقة ما — مصيبتها وعارها أن تهوى وتذوب ببطء فى جريها وراء الشهرة فى المجتمـع ووراء نجوم الطبقة الراقية ، وهكذا تصل إلى الرؤيا ، إلى المعرفة بالنفس والمعرفة بالآخر فى آن واحد .

وفى قصة إلى المنار (١٩٢٧) نرى رسامة تحاول ترسم صورة لمسز رامزى وتفشل فى إتمامها وتتركها جانبا ولا تتمها إلا بعد وفاة السيدة بعشر سنوات ، فى اللحظة التى يصل فيها زوج المتوفاة وابناؤها إلى الفنار تدهمها الرؤيا ، إذ « تنظر إلى الصورة فتراها مطموسة ثم ( بتركيز مفاجىء ) كما لو كانت تراها بوضوح لمدة ثانية رسمت خطا هناك فى المركز وانتهى ، انتهت الصورة . وفكرت وهى تضع الفرشاة جانبـا بإعياء شديد : نعم لقـد جاءتنى الرؤيا[3]» ويكون فى هذا خاتمة القصة .

ولا يعدم القارىء المتفحص لقصص فرجينيا وولف أن يجد أمثلة عديدة تشبه المثالين السابقين ، وتشير بوضوح إلى مركز فـكرة الحدس البرجسونى من

---

(١) Virginia Woolf, *Mrs Dalloway* Hogarth Press, London, 1942, pp 234-6.

(٢) المرجع السابق ص ١٢٥

(٣) Virginia Woolf, *To The Lighthouse* Hegarth Press, London, 1941, p, 319.

إنتاجها القصصى ولعل خير تعقيب على ما سبق هو قول برجسون نفسه فى كتابه الفكر والمتحرك : « وإذن فإن الحدس هو عيان مباشر للروح بالروح ، وهنا لا يكون ثمة وسيط ، كما لا يكون ثمة انكسار عبر المنشور الخاص الذى وجهه الواحد هو المكان ، ووجهه الآخر هو اللغة . وهكذا بدلا من أن نجد أنفسنا بإزاء حالات من شأنها دائما أن تستحيل إلى ألفاظ تصبح متلاصقة مع غيرها من الألفاظ نجد أنفسنا بإزاء استمرار غير قابل للقسمة ، استمرار جوهرى لمجرى الحياة الباطنة[١] » .

مشكلة الزمان :

والحدس عند برجسون يرتبط ارتباطا وثيقا بمشكلة الزمان كما يعانيها القصاص أى إظهار الماضى والحاضر وما حدث قبل وما حدث بعد فى القصة، وقد قال برجسون فى الكتاب السابق ذكره «والحدس الذى نتحدث عنه إنما ينصب أولا وقبل كل شىء على الديمومة الباطنية . فهو إنما يدرك . . تتابعا هو عباره عن نمو أو تزايد من الداخل ، أو هو عبارة عن امتداد غير منقطع للماضى فى حاضر من شأنه دائما أن يجور على المستقبل ». ولما كان الحدس عنده هو الشعور فإن إدراكنا للماضى يكون أيضا من خلال الشعور ، ويعبر عن هذا فى كتابه التطور الخالق بقوله « وليس من شك أن ماضينا بأكمله يتعقبنا فى كل لحظة من لحظات حياتنا : لأن ما شعرنا به وما فكرنا فيه وما أردناه منذ طفولتنا المبكرة لا يزال عالقا بنفوسنا متجها نحو الحاضر الذى يوشك أن يتصل به ضاغطا على باب الشعور الذى يريد أن يدعه خارجا .. اجل أننا لا نفكر : إلا بجزء صغير من ماضينا ، ولكننا إنما نرغب ونريد ونعمل بماضينا كله[٢] .

ولعل مشكلة الزمان فى العمل الفنى من أهم المشاكل التى شغلت الكتاب فى فترة ما بين الحربين ، ولم يعد التابع الميكانيكى الذى أرضى حاجات القصاص

---

(١) ترجمة الدكتور زكريا ابراهيم المرجع السابق ص ٢٣٤ .

(٢) « « « « المرجع السابق ص ٢٥٣ .

التقليدى فى القرن التاسع عشر لم يعد يكفى قصاصى القرن العشرين لأنهم يرون الحياة فى صورة معقدة لم تكن تخطر على بال الجيل السابق عليهم ، وقد ساعدت المكتشفات الحديثه فى علم الفيزياء وعلم النفس على ازدياد اهتمامهم بهذه المشكلة إذ وجدوا أن عليهم أن يفرقوا بين الزمن النفسى والزمن الآلى المتجانس ، وزادت نظريات اينشتين فى النسبية وكتب العلماء عن الكون والفضاء وأبعاد الزمان والمكان ، زادت جميعها من تعقيد هذه المشكلة فى نظر الفنان المثقف الذى ينفعل بالتيارات الفكرية فى عصره . وتعالج فرجينيا وولف مشكلة الزمان بطرق مختلفة فى قصصها الناجحة ولكنها دائما تصور الماضى من خلال الحاضر الذى يتطلع إلى المستقبل كما قال برجسون .

ولنضرب لذلك مثلا قصة إلى المنار ( ١٩٢٧ ) وهذه القصة مكونة من ثلاثة أجزاء أو فصول : ( النافذة ) و (الزمن يمر ) ثم ( المنار ) وفى الجزء الأول تحاول أسرة مسز رامزى أن تقوم برحلة إلى المنار المقابل لمنزلهم الصيفى على شاطىء البحر ولا يفلحون فى الوصول إلى المنار فعلا إلا فى الجزء الثالث ، أو بالأحرى يفلح أفراد الأسرة الباقون على قيد الحياة فى القيام بالرحلة وحمل الهدايا إلى عمال المنار بعد عشر سنوات من المحاولة الأولى ، وتكون مسز رامزى نفسها قد ماتت فى أثنائها ، كما توفى واحد من أبنائها فى الحرب وتوفيت ابنتها وهى تضع مولودها الأول . والجزء الاوسط ( الايام تمر ) يمثل جسر الزمن الذى يعبر المسافة بين بدء المحاولة ونجاحها فى النهاية ، وتدور بعض أحداثه فى رأس خادم عجوز جاءت تنظف البيت استعدادا لاستقبال الأسرة بعد سنوات طويلة من الغياب . وفى البيت المغلق المظلم نرى آثار الأسرة التى تركها الجميع فى زيارتهم الأخيرة ، وترى العجوز الواهنة سيدة البيت كما كانت تراها حينئذ فهذه أمشاطها وملابسها فى كل مكان :

«كانت هناك ملابس فى الصواوين ، لقد تركوا ملابس فى حجرات النوم كلها . وماذا ستفعل بها ؟ لقد أكلت العتة ملابس مسز رامزى . يا للسيدة المسكينة. أنها لن تحتاج إلى هذه الملابس ثانية. يقولون إنها ماتت فى لندن ، منذ سنوات وها هى العباءة الرمادية التى كانت ترتديها وهى تعمل فى الحديقة ( وتحسستها مسز ما كناب بأصابعها) كانت تراها وهى تقترب فى الطريق

حاملة الغسيل والسيدة منحنية على أزهارها ( الحديقة أصبحت فى حاله يرثى لها الآن انتابتها الفوضى والأرانب تجرى أمامك خارجة من أحواض الزهور ) كانت تراها فى العباءة الرمادية وبجانبها أحد الأطفال . وكانت هناك أحذية وشباشب . ومشط وفرشاة تركا على مائدة الزينة ، كما لو كانت تتوقع أن تعود غدا . ( قالوا أنهـا ماتت فجأة فى النهاية ) . وفى مرة من المرات اعتزمت الأسرة المجىء إلى هنـا ثم اجلوا حضورهم ثم جاءت الحرب وأصبح السفر صعبا فى تلك الأيام ، ولم يعودوا فى كل تلك السنوات، اكتفوا بإرسال النقود لها ولـكن لم يكتبوا ولم يحضروا ، ويتوقعون أن يجدوا كل شىء كما تركوه يا لله . . حتى أدراج مائدة الزينة مملوءة بأشياء كثيرة ( وجذبت الأدراج فتحتها ) مناديل وأشرطة نعم كانت ترى مسز رامزى وهى تقترب من الممر حاملة الغسيل . كانت تقول لها مساء الخير يا مسز ما كناب . كانت لطيفة تحبها الخادمات جميعا . ولـكن يا لله . . لقد تغيرت أشياء كثيرة منذ ذلك الوقت ( أقفلت الدرج ) وفقدت عائلات كثيرة أعز أبنائها . إذن فقد ماتت وقتل مستر اندرو ، ومس برو ماتت أيضا وهى تضع طفلها الأول كما قالوا ولـكن الجميع فقدوا شخصا ما فى هذه الأيام. وارتفعت الأسعار ولم تعد إلى الهبوط. كانت تذكرها جيدا فى عباءتها الرمادية قالت مساء الخير يا مسز ما كناب وأمرت الطاهية أن تحتفظ لها بطبق من حساء اللبن فهمت أنها محتاجة إلى الحساء بعد أن حملت تلك السلة الثقيلة طول الطريق من المدينة . تستطيع أن تراها الآن وهى منحنية على أزهارها، وكشعاع من ضوء أصفر أو كالدائرة التى تبد فى آخر المنظار المقرب ، باهتة متراقصة بدت سيدة فى عباءة رمادية ، منحنية فوق أزهارها، وتحركت على جدران حجرة النوم وصعدت مائدة الزينة وعبرت حوض الغسيل أمام ناظرى مسز ما كتاب وهى تعرج وتزك تزيل الغبار وتسوى الأشياء فى أماكنها[1] » .

مسز رامزى هنا ذكرى من الماضى ولـكنها موجودة فى القسم الثالث من

---

(١) *To The Lighthouse, ed. cit.*, pp. 210-211

القصة عندما يصل زوجها وابنها إلى المنـار كما أرادت هى منذ سنوات وتحس الرسامة وجودها وينتابها ذلك الحدس ، وترتفع عن عينيها الحجب فتتمكن من إتمام صورتها التى عجزت عن إتمامها طول هذه السنوات .

وفى قصـة مسز دالوى تلتزم الـكاتبة بوحـدة الزمان الأرسطية فتقصر أحداث القصة على يوم واحد ولـكننا من خلال هذا اليوم الواحد ندرك ماضى الشخصيات ونستشف أيضاً اتجاه المستقبل بالنسبة لهم .

وفى قصة بين الفصول ( ١٩٤١ ) تعود الـكاتبة إلى التزام وحدة الزمان الارسطية وتضيف إليها وحدة المـكان ، فإحداث القصة تدور جميعها فى بيت ريفى بيت أسرة من رجال الأعمال فى يوم من أيام الصيف ، صيف سنة ١٩٣٩ قبل بدء الحرب العالمية الأخيرة .

ولا تقع فى القصة أحداث بالمعنى المعروف، وكل ما يحدث أن القرويين يقدمون حفلة تمثيلية فى حديقة الدار يحضرها ضيوف من القرى القريبة ، وتجمع التبرعات لإجراء إصلاحات فى كنيسة القرية ويقدم آل أوليفر ( أصحاب البيت ) الشـاى للضيوف ، وتمر بالقـرية سيدة من سيدات المجتمع فى سـيارة فاخرة وفى ركابها شاعر شاب ، وتقبل الدعوة للبقاء ومشاهدة الحفل ، وتركـب الـكاتبة على هذا الهيـكل البسيط من الأحداث العادية صورة ممتعة للعلاقات بين الأفراد فى محيط الأسرة والبلدة ، وتأملات عميقـة عن الحياة والموت والحب والـكره وما يشغل بال الإنسانيـة على مر العصور من عواطف الأفراد ومشاكلهم . ويعـكس التاريخ ظلة على حياة هؤلاء الأفراد فالبرنامج التمثيلى الذى يقدمـه القرويون يمثـل حلقات من تاريخ انجلترا منذ دبيب الحضارة فى الجزيرة حتى العصر الحاضر ، وقد لعبت الـكاتبة ببراعة فائقة بفـكرة قديمة فى الأدب الانجليزى ( وربمـا فى كثير من الآداب الأخرى ) فـكرة أن الحياة فى هذه الأرض لعبة مسرحية تنفض بعد قليل ، ويقوم الممثلون بأدوار أخرى على نفس المسرح ، وقد عبر شـكسبير عن هذه الفـكرة فى أكثر من موضع فى

مسرحه حتى صارت جزءاً من التراث اللغوى والفكرى لكل متحدث بالانجليزية ، ولعل أشهر هذه الأمثلة حديث لبرسبرو فى مسرحية العاصفة أو كلمات مكبث الشهيرة عند ما يعلم بوفاة زوجته « ألا انطفئى أيتها الشمعة القصيرة الأجل . ما الحياة إلا ظل متحرك وممثل ( غلبان ) يضج ويصخب ساعة على المسرح ثم يختفى صوته إلى الأبد » فهذا البرنامج التمثيلى الذى يقدمه القرويون البسطاء وتخرجه فنانة بوهيمية غريبة الأطوار يصور لنا الماضى من خلال الحاضر فالجمهور يتعرف على الممثلين ويعرف وظائفهم الحالية فى مجتمع القرية كما يرى فيهم التاريخ الذى يصورونه ، فصاحب الخان يقوم بدور رجل البوليس فى العصر الفيكتورى الذى يمثل سطوة القانون فى ذلك العصر ولكن الجمهور يهمس أيضاً أنه مستر بدج صاحب الخان، وصاحبة محل سجائر تقوم بدور الملكة اليزابث (الاولى)

وتقدم هذه الصور أو الحلقات فى الهواء الطلق أمام الأشجار ، والبقر يرعى خلف الممثلين فالمنظر يمثل العنصر الثابت فى التاريخ : نفس الأرض ونفس الحقول والمراعى منذ فجر التاريخ حتى يومنا هذا وخلف الأشجار آلة جراموفون مختفية تطن طنيناً متصلاً ( وتضبط الايقاع — ايقاع الزمن ) ويتناول الضيوف الشاى فى مخزن الغلال الذى يملكه آل أوليفر ، مخزن عتيق يقال أنه بنى منذ مئات الأعوام .

وتتبع الكاتبة الرواية فى خطين متوازيين ، خط يقص تمثيلية التاريخ وما يحدث خلف الأشجار وما يدور فى ذهن مخرجة البرنامج من أفكار ، وخط آخر يتتبع أفكار الجمهور واستجابات أفراده لما يشاهدونه من تاريخهم ، ويلتقى الخطان أحياناً عندما ينضم أحد الممثلين إلى صفوف الجمهور بعد أن أدى دوره ويتشعب التياران عندما يتفرق الجمهور فى فترة الاستراحة ويختلط بالممثلين وهم ما زالوا فى ملابس التمثيل فترى الماضى وقد اختلط بالحاضر حتى لا تكاد تفرق بينهما .

ولا يقتصر حضور الماضى فى القصة على البرنامج التمثيلى بكل ما يحمله من معان فلسفية عميقة الغور ولكننا نجد أن الشخصيات دائما مرهفة الإحساس

بالماضى ، فالعمة العجوز فى أول القصة تقرأ كتاباً فى التاريخ عندما ينتابها الأرق فى الصباح الباكر « فتقضى الساعات بين الثالثة والخامسة ( صباحاً ) تفكر فى بيكاديلى يوم كانت تغطيها الغابات عندما كانت القارة مكتملة لم يقسمها القنال إلى قسمين منفصلين ، كما فهمت — تسكنها حيوانات ذات أجسام كالفيل وأعناق ككلب البحر . . تتلوى ببطء كما فهمت وربما تعوى أيضاً . . واستغرقت خمس ثوان بالزمن الواقعى ومدة أطول بكثير بزمن العقل كى تفرق بين جريس نفسها وهى تحمل الفناجين الزرقاء على صنية الإفطار وبين الوحش المغطى بالجلد الذى كان يزوم وهو على وشك أن يوقع شجرة بأكلها على النباتات الخضراء التى تغطى أرض الغابة البدائية ، عندما فتح الباب ووضعت جريس الصينية وهى تقول : صباح الخير يا سيدتى » (١) .

ولا يقتصر حضور الماضى فى القصة على التاريخ ، بل إن ماضى الأشخاص أيضاً حاضر دائماً ، ويدرك القارىء ثقله فى تيار شعور الشخصيات خصوصاً كبار السن منهم ، ويمثلون نسبة كبيرة من شخصيات القصة ويكاد حديثهم دائماً يبدأ بعبارة ( اذكر ) فبعد أن تفيق العمة العجوز من تهويم الماضى البدائى توضح لنا الكاتبة أنها « كانت تميل إلى توسيع آفاق اللحظة بالتحليق فى آفاق الماضى والمستقبل أو فى شطحات جانبية فى ممرات وحوارى : ولكنها تذكرت أمها ، أمها تقرعها فى نفس هذه الحجرة : لا تقفى مبهوته هكذا يا لوسى ، والا فسوف تتغير الريح . . ما أكثر ما أنبتها أمها فى هذه الحجرة بالذات ( ولكن فى عالم مختلف ، كما فتىء أخوها يذكرها ) »(٢) .

وفى حجرة أخرى فى الليلة السابقة كان الأخ المسن هو أيضاً يذكر أمه وكيف أهدته نسخة من أشعار بيرون فى نفس الحجرة منذ ستين عاما أو

---

(١) Virginia Woolf, *Between the Acts* Penguin ed., pp. 10-11.

(٢) المرجع السابق ص ١١

يزيد ، ويذكر ابياتا من شعر بيرون مما كان يحفظ فى شبابه .

وإذا كان الماضى حاضراً فى القصة بهذه الصورة فماذا عن المستقبل ؟

إن المستقبل يلح على ذهن الشخصيات فى صـورة سؤال متكرر « وماذا سيحدث الآن ؟ ماذا سيحدث الآن فى التمثيليـة ، وماذا سيحدث الآن فى ميدان السياسة الدولية » ( زمان القصة قبيل الحرب العالمية الثانية ) وماذا سيحدث الآن لا يعدو أن يكون حلقة جديدة من البرنامج التمثيلى يقوم بها نفس الممثلين وإن ارتدوا لها زيا مختلفاً ، ولا تـكاد المسرحية تنتهى حتى تبدأ من جديد ففى نهاية القصه نرى العمه لوسى وهى تختطف قراءة فقرات قليلة من كتاب التاريخ قبل أن تأوى إلى فراشها وتضع علامة فى الـكتاب فى الموضع الذى توقفت فيه عن القراءة « ونهض إنسان ما قبل التاريخ وهو إنسان ونصف قرد ، نهض من وضعه المنحنى وأقام من الحجر أبنية ضخمة » وتنسحب العمة العجوز من الحجرة تاركة ابن أخيها الشاب وزوجته الشابه وحيدين لأول مرة فى ذلك اليوم ، ويبدو كل منهما ضخما فى الظلام المتزايد ولا يبدو من النافذة إلا منظر السماء وإذا بنا فى الليل قبل أن تمهد الطرق وتبنى البيوت ، فى ليل يرقبه سكان الـكهوف من مكان عال بين الصخور وسيلعب الزوجان نفس الدور الذى يلعبه آدم وحـواء منذ انتصب الانسان البدائى واقفـاً على قدميه . وارتفـع الستار وتكلما .

# صورة البطل فى الرواية الإنجليزية الحديثة *

من الظواهر الأدبيـة التى تشغل اليوم عددا من الباحثين فى ميدان الأدب الإنجليزى ما طرأ على صورة البطل فى الرواية الحديثة من تغيرات تبدو واضحة فيما نشر من قصص فى السنوات العشر الماضية .

وقد نشر وليم فان أوكونور أستاذ الأدب بجامعة كاليفورنيا بحثا فى هـذا الموضوع بمجلة PMLA الأمريـكية ( عدد مارس ١٩٦٢ ص ١٦٨ ـــ ١٨٤ ) وهى من المجـلات العلمية الخاصـة ببحوث الآداب الحديثة . كما أثير الموضوع نفسه على صفحات الملحق الأدبى لجريدة التيمس ( عدد الجمعة ١١ مايو ١٩٦٢ ) وصفحات جريدة سندى تيمس الأسبوعية ( ٢٨ أبريل ١٩٦٢ ) وذلك بمناسبة الحديث عن أعمال الـكاتب الانجليزى مالـكولم لورى المتوفى عام ١٩٥٧ ، فقد بدأ اسم هذا الـكاتب يذيع بين أبناء وطنه أخيرا أى بعـد إنقضاء خمس سنوات على وفاته ، مع أنه كان فى حياته معروفا فى فرنسا والولايات المتحدة ، ونشرت له دار بنجوين قصـة بدأ كتابتها عام ١٩٣٤ فى المـكسيك ولم ينشرهـا للمرة الأولى إلا سنة ١٩٤٧ وهى قصـة تحت البركان Under the Volcano قصص بعنوان إنصت لنا يا إلهى ساكن السموات Hear us O Lord From He ven Thy Dwelling Place .

وقد عرف فيه النقاد تلميذا مخلصا لجيمس جويس ولمدرسة التجريب والصنعة المتقنة فى ميدان الرواية وعقدوا المقارنات بين صورة البطل عنده كفنان مرهف معـــذب يسير مفتوح العينين إلى مصيره المحتوم ، وصورة البطل السائدة فى الرواية اليوم .

---

* مجلة المجلة : يوليو ١٩٦٢ .

والبحث فى موضوع صورة البطل فى الفن القصصى شائق متعدد الجوانب يدخل فى ميدانى النقد والتاريخ الأدبى . كما يدخل فى نطاق التاريخ الاجتماعى ، فالأديب فى تصويره للبطل فى القصة أو المسرح يعبر عادة عن فلسفة معينة تكمن وراء رسمه لملامح الشخصية . كما تتضح فى توجيهه للأحداث وجهة معينة يخرج منها البطل منتصرا ، أو يسقط صريعا على حسب ضرورات الموقف التى تمليها تلك الفلسفة الموجهة .

والرواية من أكثر الفنون اهتماما بتصوير الانسان فى علاقته بالمجتمع ، فهى فى رأى الكثيرين ملحمة العصر الحديث ، ولذا فان تصوير الشخصيات فيها غالبا ذو دلالة مضاعفة ، والمتتبع لتطور سمات البطل فى الرواية الانجليزية منذ نشأتها فى القرن الثامن عشر حتى يومنا هذا يرى فيها انعكاسا واضحا لما طرأ على المجتمع الانجليزى من تغيرات فى القيم كانت بطبيعة الحال نتيجة لتطورات اجتماعية معينة .

وقد كانت الصورة السائدة للبطل فى الرواية القديمههى شخصية شاب ذى خصال حميدة ومزايا تجعله محببا إلى نفس القارئ ، وقد يجمع إليها بعض النزق وطيش الشباب ( وذلك فى القرن الثامن عشر ) مما يتخذ دليلا على « حرارة دمه » أى صدق مشاعره وبعده عن اللؤم والرياء ، وتبنى حبكة الرواية على خط كفاح الشاب وصراعه لعقبات تقف فى طريقه إلى الحب أو النجاح العملى ، وقد طرأ على هذه الصورة بعض التغيير بازدياد التزمت الدينى والرياء الأخلاقى فى القرن التاسع عشر وحذف من صورة البطل عنصر النزق « والدم الدافئ » فأضحى عفيفا نقيا لاتشوب حبه شائبة من شهوة أو جموح ، وشكا القصاص ثاكارى **W. M. Thackeray** من أن الأديب لم يعد يجرؤ على تصوير شخصية ذكر حقيقى فى قصته ، ولكنه كغيره من كتاب القصة لم يجد بدا من الإذعان لما يفرضه الذوق العام المتزمت ، واختفى من الروايه كل ما يمت إلى الجنس أو الميلاد بصلة كما اختفت من لغة الكتابة كل الألفاظ التى تدل على وظائف الجسد العضوية .

على أن نمط « التحصيل » achievement ـ أى وصول البطل إلى هدفه ـ كأساس لبناء الرواية ظل ثابتاً ، إذ يكتمل الشكل أو القالب بتغير حالة البطل المادية ( الثراء والنجاح ) أو حالته المدنية ( الزواج ) أو كليهما معاً.

ويرتبط هذا النمط ارتباطاً وثيقاً بالفلسفة الاجتماعية السائدة فى ذلك العصر ، من إيمان بالتقدم المطرد وبقدرة الفرد ـ إذا جد واجتهد ـ على ارتقاء سلم النجاح درجة بعد أخرى ، لا يعوقه عائق أو تحد من حركته سدود تستعصى أمام مثابرته وقوة ساعده .

ولعلنا نجد فى شخصية ديك ويتنجتون ، بطل القصة الشعبية الشهيرة خير من يمثل هؤلاء الأبطال فهذا الفتى الذى أتى لندن معدما شريداً أصبح ذات يوم من أكبر تجارها ثراء حتى لقد انتخبه زملاؤه التجار عمدة لهم ، كما تزوج ابنة مخدومه الرقيقة التى كانت تعطف عليه فى فقره ، وقد وصل ويتنجتون إلى ما حققه من نجاح من خلال قدرته الفائقة على الصبر والاحتمال ، وبسبب أخلاقه الحميدة وطيبة قلبه ، فقد افتدى قطة أراد صاحبها أن يغرقها ، افتداها بالقرش الوحيد الذى يملكه فكانت فاتحة سعادة ونعمة غمرته كما يعرف القراء ولا ريب .

وقد انحسرت هذه الموجة من التفاؤل التى شملت الأدب عامة فى القرن التاسع عشر أمام طغيان قيم الطبقة الوسطى الصناعية ، وما خلفته فى حياة الناس من قبح ومرض ، حتى لقد حصن كثير من الفنانين أنفسهم إزاء هذا الخطر الداهم بالإعراض عن مجتمع لا هم له إلا الجرى وراء الكسب المادى .

وظهر فى مطلع القرن العشرين بطل للقصة من نوع جديد ، يبدو غالبا شابا مرهف الحس يتذوق الفنون والآداب ، وينفعل بجمال الطبيعة ، يعيش فى غمرة من الحساسية الزائدة ، يؤلمه أى احتكاك بينه وبين المجتمع ، فيزداد تمسكا بدنياه الخاصة دنيا الفن والأدب وما خلفته الإنسانية من تراث مجيد ، وهو ينظر مستعليا بازدراء إلى أفراد ذلك المجتمع الغارق حتى أذنيه فى الجرى وراء المال ، وفتح الأسواق

الجديدة واختراع آلات مستحدثة تزيد من قدرته على هذا النشاط العقيم . ونرى فى الوقت نفسه أفراد هذا المجتمع يهملون البطل إهمالا تاما ، ساخرين من قيمه وحساسيته محقرين من شأنه لفقره وقلة نفعه .

ولعل أوضح بداية لهذا التيار الجديد قصة صامويل بتلر إنسان من لحم ودم The Way of All Flesh المنشورة سنة ١٩٠٣ وتبعها ا . م فورستر بروايته الأولى الرحلة الطويلة The Longest Journey سنة ١٩٠٧ .

ومن هذا النوع أيضاً قصة لورنس الشهيرة أبناء وعشاق Sons & Lovers (١٩١٣) وقصة سمرسيت موم أغلال الانسانية Of Human Bondage ١٩١٥ .

ولعل خير هذه القصص جميعاً وأكثرها قيمة من الناحية الفنية قصة جيمس جويس صورة الفنان فى شبابه Portrait of The Artist as A Young Man التى بدأ كتابتها عام ١٩٠٤ ولم يتمها إلا فى عام ١٩١٤ ونشرت لاول مرة سنة ١٩١٦ ، فى هذه القصة يعلن ستيفن ديدالوس (البطل الفنان) صديقه بقراره قائلا « لن أخـدم ما لم أعد أومن به سواء سمى بيتى أو وطنى أو كنيستى وسأحاول أن أعبر عن نفسى من خلال طريقة فى الحياة أو الفن بما فى وسعى من حرية وبكل كيانى ، متحصنا بالأسلحة الوحيدة التى أسمح لنفسى باستعمالها : الصمت والاغتراب والدهاء » ويرحل الفنان إذ يختار النفى والاغتراب ، ويختم جويس القصة بنداء ستيفن إلى ديدالوس الصانع الإغريقى الحاذق فى الأسطورة الشهيرة « أبى العجوز أيها الصانع العجوز قف إلى جانبى اليوم وإلى الأبد » . ويعلو على جزيرته كما ارتفع إيكاروس بن ديدالوس إلى الشمس ، وقد يسـقط مهشماً كما سقط ايـكاروس ولـكن ذلك لن يغـير من حقيـقة طيرانه وسموه إلى الشمس شيئا .

وفى البحث السابق ذكره يتساءل وليم فان أوكونور عن الأسباب الـكامنة وراء هذا التقليد الأدبى الجديد ولا يجد إجابة شافية لسؤاله فيقول :

« ومن المحتمل ألا نجد جوابا بسيطا لهذا السؤال ، فهذا التقليد الجديد يعكس شعور الفنان بانه قد انصرف عن عالم غليظ الإحساس هو عالم الطبقة الوسطى ، وأن هذا العالم قد لفظه تماما، وقد سميت هذه الظاهرة بأسماء كثيرة مثل اغتراب الفنان أو أدب المنفى ، وكلما ازداد إهمال المجتمع للفنان ازداد احتقاره للجميع وشعوره بحساسيته المفرطة، وارتفعت فى بعض الأحيان قيمته كشاعر أو قصاص »

على أننا نستطيع أن نؤكد أن هذه الجفوة بين الفنان ومجتمعه فى مطلع هذا القرن ترجع ولا شك إلى خيبة الأمل التى منى بها كل ذى عقل حصيف أو ذوق فى أكذوبة التقدم والرخاء التى حمل لواءها مفكرو الطبقة الوسطى طوال القرن التاسع عشر ، وقد كان الفنان الانجليزى الكبير تشارلز ديكنز من أسبق الروائيين إلى تصوير ما تقوم عليه دنيا المال والصناعة من امتهان لكرامة الإنسان وإهدار لإنسانيته وبخاصة فى روايته **أيام عصيبة** Hard Times التى نشرها عام ١٨٥٤ ولم يحفل بها النقاد كثيرا فى عصره وأصبحت اليوم تعتبر من عيون إنتاجه .

وقد صحب ظاهرة اغتراب الفنان اهتمام كبير بالتجريب فى ميدان الرواية ، كما استخدم القصاصون أرقى الأدوات الفنية فى جعبة فنان الكلمة من رمز وصورة وظلال للمعنى حتى ارتفعوا بهذا الفن فى كثير من الأحيان إلى مرتبة الشعر أى أرقى فنون الكلام . ولم يعد الشكل التقليدى للقصة يفى بحاجة الفنان فى مطلع القرن العشرين ، فقد كان ذلك الشكل مرتبطاً بنمط الصعود الذى يسير فيه البطل حتى يصل إلى تحقيق غايته من الحب والثراء وقد طرحها البطل الجديد وراء ظهره وأصبح يسير على خط آخر هو خط الهبوط إلى قرار التجربة ، إلى قاع الجحيم حيث يصطلى بنار العذاب ثم يرتفع مطهراً من شوائب الزيف والوهم وقد اكتسب صفات من صفات الآلهة وحدها هى القوة فى الوحدة والحكمة .

وقد ظهر — بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية — جيل جديد من كتاب الرواية صوروا لنا نوعاً جديداً من الأبطال لايمت إلى تلك الصفوة المختارة بأى سبب ، كما لاحظ النقاد أن هؤلاء الكتاب الجدد قد طرحوا عنهم كل محاولات

التجريب التى شغلت كتاب القصة فى العشرينات ، كما طرحوا عنهم ذلك الاهتمام الفائق بمستوى التعبير وقصروا همهم على تصوير حياة معاصريهم تصويراً اجتماعياً دقيقاً .

وقد تغيرت صورة البطل تغيراً جذرياً فأضحى شاباً « وضيعاً ، يقضى جزءاً كبيراً من وقته فى الحانة ، له غراميات متعددة يمارسها فى غير تحمس كبير ، يقع فى مشكلات مع أسرته ومع رئيسه فى العمل ويتشاجر مع صاحبة البيت ، ولم يبق له أثر من مظاهر البطولة القديمة سوى قدرته على كشف الزيف والرياء فيمن يتعامل معهم » .

وهذا البطل أو اللابطل شخصية كوميدية أى أن القارىء لايشعر نحوه بعطف كبير ، بل إنه ليضحك مما يصيبه من عثرات . وقد ظهر هذا اللون الجديد من الشخصية فى نوعين من الرواية فى السنوات القليلة الماضية .

النوع الأول : يصور حياة شاب من الطبقة العاملة أو الطبقة المتوسطة الصغيرة ، وقد تدرج فى التعليم حتى تخرج فى الجامعة وشغل وظيفة فنية ( طبيب ـ مهندس ـ مدرس بالجامعة ) وهذه الوظيفة تنقله من مستوى طبقته إلى طبقة أعلى لا يكن لها أو لقيمها احتراماً كبيراً ، وقد يتزوج فتاة من تلك الطبقة مما يساعده على الترقى وإن زاد من شعوره بالتشتت والضياع ،فلا هو قادر على العودة إلى أصل منبته ولا مستطيع التطلع إلى الطبقة الجديدة وتبنى مثلها ونمط حياتها .

وقصة جيم المحظوظ Lucky Jim ( ١٩٥٤ ) لـكنجزلى ايميس من أوائل هذه القصص وأكثرها رواجا وايميس مدرس بالجامعة فهو يصور فى قصته حياة جيم ديكسون كشاب فقير دخل الجامعة بفضل تفوقه وتخرج فيها أستاذا لتاريخ العصور الوسطى ، ولـكن جيم لا يشعر بالانتماء إلى أى من العالمين عالمه الراهن

أو عالم طفولته ، وهو يعيش مع أوهامه وخيالاته حياة غريبة تدفع به إلى مآزق عدة . ولكن الحظ يقف دائماً إلى جانبه .

وقد أصبح جيم ديكسون هذا علما على الشباب « الصاعد » الذى بقى معلقا فى الفراغ ( لا طال عنب الشام ولا تين اليمن ) ، كما أصبح جيمى بورتر بطل مسرحية أسبورن الشهيرة **انظر إلى الماضى فى غضب** علما على الشباب الغاضب .

على أن جيمى بورتر صورة مستمدة أصلا من أحد أبطال هذا القصص الجديد هو تشارلز لملى (**Charles Lumley** ) بطل قصة أسرع فى النزول **Hurry On Down** (١٩٥٣ ) للكاتب جون وين .

وتشارلز لملى شاب من أصل عمالى تخرج فى الجامعة ولكنه لم يجد فى نفسه حافزا إلى « الارتقاء » إلى الطبقة الوسطى ، وفى الوقت نفسه يعوقه تعليمه الجامعى عن كسب عيشه بالعمل اليدوى فينحدر من عمل تافه إلى آخر أتفه منه ( منظف شبابيك تمورجى ، سائق سيارة خاصة الخ . . )

أما النوع الآخر من هذه القصص فيمثل حياة طائفة من الشباب من أبناء الطبقة العاملة يجدون العمل المربح ولا يتعطلون يوما ولكنهم لا يجدون فى العمل لذة ولا معنى ، ويعيشون فى خلاف دائم مع المحيطين بهم لا عن عقيدة أو قيم معينة بل لأنهم أصيبوا بمرض العصر ، وهو النفور من السلطة ومن أسر النظام الجامد للحياة الذى تفرضه آلة الحياة الحديثه .

ومن هذا النوع روايتان شهدت لهما القاهرة إخراجا سينمائيا جيداً هما قصة مساء السبت وصباح الأحد ـ **Saturday Night and Sunday Morning** ١٩٥٩ ومؤلفها آلان سيليتو . وكذلك قصة **مكان فى القمة** **Room At The Top** ١٩٥٧ ومؤلفها جون برين .

وفى القصة الأولى يصور الكاتب حياة عامل شاب يدعى آرثر سيتون ، يعيش فى مدينة صغيرة يكسب أجراً طيباً ولكنه يزدرى أى نوع من السلطة يتململ من سلطان الحكومه ورئيس العمل وأهل البيت وهو يخرج من مشكلة ليقع فى أخرى .

أما القصة الأخرى فتصور حياة فتى ذكى من أبناء الطبقة العاملة يكره الفقر وما جر على أهله من مصائب وقد صمم على الصعود بأى ثمن ، يتعرف بابنة رجل من كبار رجال الأعمال ، ويوقعها فى حبه حتى إذا حملت منه اضطر أبوها إلى أن يزوجه ابنته ويرفعه إلى طبقته . وفى هذه الأثناء يكون جو لا مبتون ( اسم البطل ) قد وقع فى غرام امرأة تكبره بسنوات ، تستسلم للموت فى حادثه إذ تعلم بعزمه على الزواج من الفتاة الغنيه الغريرة . ويصل الفتى إلى القمة ويتزوج ابنة السيد الغنى وهو محطم النفس ملىء بالمراره والشعور بالذنب ، ولعل هذه هى الصورة الحديثه لقصة ديك ويتنجون الشهيرة فنوع « الوصول » واحد فى الحالتين ولكن شتان بين المضمون فى القصتين .

ولما كان هؤلاء القصاصون المعاصرون لا يهتمون كثيراً بعنصر الصنعة فى قصصهم ، بل يتخذون من الرواية مرآة صريحة لتصوير المجتمع تصويراً مباشراً ، وهم ينتمون فى الغالب إلى الطبقة التى يصورون حياتها ، فقد اهتم النقاد بصفة خاصة بصورة البطل فى قصصهم واعتبروه تصويراً واقعياً لجيل من الشباب هو نتاج دولة الكفاية **Welfare State** التى أتاحت فرصة العمل والتعليم أمام أبناء الطبقات الدنيا (هذا بدون القضاء على نظام الطبقات) وقد تبين بعضهم هذه الحقيقة للوهله الأولى منذ نشر كنجزلى إيميس **جيم المحظوظ** عام **١٩٥٤** فكتب سمرسيت موم فى عدد الكريسماس من جريدة السنداى تيمس **١٩٥٥** يقول :

« ان جيم **المحظوظ** رواية فذة ، وقد مدحها كثيرون وقرئت على نطاق واسع ، ولكن لا يبدو أن أحدا قد لاحظ دلالتها الخطيرة بالنسبة للمستقبل

فقد قيل لى إن أكثر من ٦٠٪ من طلبة الجامعة يدخلونها اليوم على نفقة الدولة ، فهذه طبقة جديدة تظهر اليوم على مسرح الأحداث ، إنها البروليتاريا ذات الياقات البيضاء . إن مستر كنجزلى إيميس قصاص موهوب ، دقيق الملاحظة يقنعك عمله بأن الشخصيات التى يصورها بهذا النجاح تمثل فعلا الطبقة التى تشير إليها القصة . إنهم — كما تصورهم الرواية — لا يدخلون الجامعة لينهلوا من الثقافة بل ليحصلوا على وظيفة فإذا وجدوا الوظيفة أهملوها ، وهم لا يعرفون آداب السلوك ويفشلون فى مواجهة أبسط المواقف الاجتماعية ، إذا إحتفلوا بمناسبة ما لم يجدوا وسيلة للاحتفال سوى دخول حانة وشرب ستة أقداح من البيرة ! هم حثالة لا يعرفون العطف أو الشفقة أو الكرم ، لئام يضمرن الغبطة والحسد ، يكتبون خطابات غفلا من الإمضاء لمضايقة زميل أو يتلصصون على حديث تليفونى لا يعنيهم فى شيء . وسيتخرجون يوما فى الجامعة فيعود بعضهم إلى طبقته المتواضعة ، ويتردى عدد آخر فى الشراب أو الجريمة فيدخلون السجن ، أما الغالبية فيصبحون مدرسين يشكلون النشىء ، أو صحفيين يقودون الرأى العام ، وقد يدخل عدد منهم البرلمان فيصبحون وزراء يحكمون البلد ، وأعتبر نفسى محظوظاً لأننى لن أعيش حتى أرى ذلك اليوم » .

وقد رد عليه العالم الأديب تشارلس سنو على صفحات تلك الجريدة بعد أسبوعين مدافعاً عن هذا الشباب الجديد ، مؤكداً أن لا فرق بينهم وبين الشباب الجامعى من أبناء الجيل الذى سبقهم . وكل ما فى الأمر أن الشاب من أبناء الطبقة الوسطى الصغيره كان اذا واتاه النجاح توقع أن يطرد نجاحه حتى يصبح فى مصاف الأثرياء . وختم دفاعه قائلا : « إن جيم المحظوظ — إذ يبدأ حياته بدون رأس مال — لن يجمع فى يوم من الأيام قدراً من المال يمكنه من تغيير مستوى معيشته ، إنه لن يجوع أبداً ، ولكنه أيضاً لن يرتفع ارتفاعاً محسوساً ولن يورث أبناءه مالا من بعده . . إنها لنتيجة

غير متوقعة لمجتمع الكفالة أن تزداد الأنماط الاجتماعية تصلباً لا مرونة ، إن الشبان من شخصيات إعيس يسخرون من هذا الموقف ، ولكنهم أحياناً يشعرون كأن الموضوع لا يعنيهم ، شأنهم فى ذلك شأن كل من يجد نفسه محصوراً فى مجتمع متصلب الحدود والأنماط ! » .

وتوالى تعليق الباحثين على هذه الظاهرة الجديدة ولاحظ كثيرون أن هذه الشخصيات لا تتحير ولا تتحمس لما قد يخرج عن دائرة نفوسها الضيقة وأن الصفه الغالبة عليها هى « عدم المبالاة » وسلم الجميع بالحقيقة الواقعة وهى أنهم نتاج عجيب لذلك النظام الاجتماعى الذى طبقته حكومه العمال إذ وليت الحكم بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية ، ولم تغير حكومة المحافظين من أسسه وإن قصت كثيراً من حواشيه وأطرافه ، ولكن أحداً من هؤلاء الكتاب لم يعن ( فيما أعلم ) بتعمق الأسباب التى أدت إلى أن تسفر تجربة مجتمع الكفاية الذى قضى على العوز والبطالة عن هذا النسل التافه الضائع من الشخصيات .

ولعل السبب فى ذلك يرجع إلى أن التجربة لم تقض على نظام الطبقات فقد ازداد الاغنياء ثراء واستعلاء . وما زالت الثقافة الرفيعة التى تحتضنها الجامعات وأجهزة العلم ، تمثل ثقافة الطبقة العليا من المجتمع .

أما الطبقة الدنيا وهى الأغلبية الساحقة فقد قضى التعليم العام ووسائل الإعلام الذائعة من صحافة وإذاعة وسينما ، قضت على جذور ثقافتها الشعبية المتأصلة ، ولم تقدم لها إلا ثقافة سطحية لا تمت إلى تراث الفنون التقليدية بسبب .

واعترفت وسائل الإعلام هذه بذلك الإنقسام فى ثقافه المجتمع الإنجليزى فرأينا برامج الاذاعة البريطانيا تنقسم إلى برنامج عام وبرنامج خفيف لا يكاد إرساله ينقطع وبرنامج ثالث هو برنامج الخاصة المثقفة ، وظهر من الصحف أيضاً نوعان : نوع تقرؤه الخاصة أو « أهل القمة » ونوع تقرؤه العامة .

فجريدة التيمس تعلن عن نفسها بهذه العبارة :

« هل تريد مكاناً فى القمة ؟ أهل القمة يقرأون التيمس » ويصور الإعلان مهندساً أو قاضياً أو أستاذاً يحمل هذه الجريدة . ومظاهر هذا الانقسام كثيرة لا تعد ، وتشمل جميع أبواب الثقافة وألوان الفنون .

إن هذه الظواهر الأدبية التى خرجت اليوم من مجال الجدل النقدى إلى ميدان التاريخ الأدبى والاجتماعى لظاهرة جديرة بالدراسة، لما قد تحمله فى طياتها من دورس يمكن لمجتمع ناهض كمجتمعنا أن يفيد منها .

# د . ه . لورنس ... من رسائله*

ما زال الاهتمام بنشر الرسائل الخاصة لمشاهير الكتاب والفنانين من أهم مظاهر النشاط الثقافى فى الغرب ، ولا تكاد الصفحات الأدبية فى الجرائد والمجلات الانجليزية تخلو يوما من عرض لمجموعة رسائل بعض النابهين من أساطين السياسة أو الأدب ، أو إعلان عن ظهور طبعة جديدة مزيدة لرسائل قديمة سبق نشرها ، وتعتبر رسائل الكاتب جزءا مكملا لمجموع إنتاجه ، يرجع إليه الباحث المتخصص لتحديد الظروف التى كتب فيها عملا من أعماله أو لاستقصاء الأصول الفجة لأفكار تظهر مكتملة فى كتاباته ، كما تفيد فائدة كبرى فى قطع الشك باليقين عند الاشتباه فى صحة نسبة عمل من أعماله المغمورة ، إلى غير ذلك من أبواب الانتفاع بالرسائل فى البحوث الأدبية مما نقصر عن حصره فى هذا المجال .

ولست أعنى هنا تلك المدبجات من أدب الرسائل التى يكتبها أصحابها بنية أن يدفعوا بها يوما إلى المطبعة فإذا بالرسالة فى الواقع مقال متنكر ، إنما أعنى تلك الرسائل الحقيقية التى يبعث بها الكاتب إلى صديق أو زوجة أو حبيبة أو ناشر أو مدير بنك يصرف شئونه ، إلى غير ذلك من أوجه المراسلة التى يقوم بها أى فرد من أفراد المجتمع ، ثم إذا بالأديب يذيع صيته فتصبح لرسائله قيمة قد لا يفطن لها صاحب الرسالة أحيانا ، وإذا الباحثون بعد مماته — أو فى حياته — يدأبون فى جمعها والناشرون يتكالبون على نشرها لأنهم يدركون مقدار ما تلقاه من رواج لدى القراء . فمن منا لا تتطلع نفسه إلى صحبة أديب كبير عن قرب ومعرفة عاداته الخاصة أو قراءة ما سطره قلمه ذات يوم إلى رفيقة صباه أو حائك ملابسه أو دائنيه ؟ وقد يصبح اكتشاف حزمه من رسائل قديمة فى قاع صندوق

---

* مجلة المجلة : نوفبر ١٩٦٢ .

عمة عانس أو فى مخلفات مرابى مغمور حدثا تهتز له الأوساط الأدبية فى أوربا وأمريكا ، إذ تتهافت المكتبات العامة والخاصة على اقتناء مثل تلك المخلفات ، وقد يدفع المزايدون ثمنا لخطاب من خطابات شاعر ما أضعاف أضعاف ما قبضه يوما ثمنا لنشر عين من عيون انتاجه ! .

ومنذ أسابيع أصدرت دار هينمان للنشر بلندن مجموعة ضخمة من رسائل الكاتب الانجليزى دافيد هربرت لورنس المتوفى سنة ١٩٣٠ ، وقد ظهرت هذه المجموعة القيمة فى جزءين[١] يربو عدد صفحاتهما على ١٣٠٠ صفحه من القطع الكبير ، وتحتوى على ما يزيد على ١٢٣٠ خطابا جمعها وبوبهـا الأستاذ هارى . ت . مور الذى صار اليوم متخصصا فى الترجمة للورنس وفى نشر أعماله .

وليست هذه هى المرة الأولى التى تطبع فيها رسائل لورنس ، فقد سبق أن نشر الدوس هكسلى كتابا يحوى قرابة ثمانمائة خطاب كتبها لورنس ، وكان ذلك بعد وفاته بعامين أى سنة ١٩٣٢ (وأعيد طبعها سنة ١٩٥٤ ) وقدم لكتابه بمقدمة لفت فيها الأنظار إلى القيمة الفنية لهذه الرسائل — كما نشرت « فريدا » زوجة لورنس إحدى وتسعين رسالة كتبها إليها وإلى أفراد أسرتها وهذا فى كتابها عنه **لست أنا بل الريح** . كما نشرت شقيقته « آدا » عددا من رسائله فى كتاب عن لورنس فى شبابه . ونشر كثير من أصدقائه وحوارييه فى أوروبا وأمريكا ذكرياتهم عنه وضمنوها رسائله إليهم ، ونشر الأستاذ هارى ت . مور نفسه مجموعة رسائل لورنس إلى الفيلسوف الانجليزى برتراند راسل إبان الحرب العالمية الأولى يوم اشتراك الاثنان فى إظهار سخطهما على الحرب ثم اختلفا ودب بينهما الشقاق بعد أحلام عريضة ( من جانب لورنس على الأقل )

---

(١) *The Collected Letters of D.H Lawrence*,, edit Harry T.Moore, 2 vols, London. Heinmann, 1962.

عن ثورة تخلص الانسانية من آفة الحرب والمال ، وفقد الفنان ثقته فى برتراند راسل ورأى فى وسائله لمكافحة الحرب بالعصيان وجها آخر من أوجه الحرب ! ...

فى رسالة إلى برتراند راسل بتاريخ ١٢ فبراير سنة ١٩١٥ يقول القصاص :

« أنى أكتب لأقول لك يجب أن نبنى على أساس متين من حرية العيش لا مجرد حرية الفكر .

يجب أن نبحث عن مقياس جديد لكل حياتنا اليومية غير مقياس المال ، يجب أن نتحرر من المشكلة الاقتصادية إذ يجب أن تصبح الحياة الاقتصادية وسيلة إلى الحياة الفعلية ، يجب أن نجعلها كذلك فورا .

لابد أن تقوم ثورة فى الدولة تبدأ بتأميم جميع الصناعات ووسائل المواصلات والأرض بضربة واحدة — وعندئذ يحصل كل إنسان على أجره سواء كان مريضا أو سليما أو مسنا ، وإذا حدث ما يعوقه عن العمل فسيحصل على أجره أيضا . ولن نعيش فى خوف من الذئب — لن يخشى أحدنا — رجلا كان أم امرأة — الذئب المتربص بالباب ، فالذئاب قد ماتت . .

هذا هو حل المشكلة الاقتصادية فى الوقت الحالى ، أما الملاك المخلوعون فيقبضون دخلا مناسبا — ولا تعويض عن رأس المال — لمدة قل خمسين سنة .

لا بد أن نفعل شيئا من هذا القبيل ، إذ لا فائدة من الحديث عن تحرير روح الانسان إذا كان حذاؤه قد ضاق حتى أعجزه عن المشى ، وستظل كل مثلنا هراء ورياء حتى نكسر قيود المال ، فمن المخجل أن نرى المارد المشدود إلى صخرة النظام الرأسمالى الصناعى الحديث يعلن أن روحه طليقة فى حين أن الطيور مصاصة الدماء تنهش كبده بلا رحمة ، إنى أخجل من الكتابة حقا عن حب عارم لأخى الانسان ، لا يليق بنا اليوم إلا الهجاء ، وما عدا ذلك

فكذب — إلى أن نتحرك ، ونفعل شيئا نخلص به أنفسنا من تلك الصخرة ، ولذا يجب أن تقوم ثورة فعلية لتحرر أجسادنا فلم تخلق أبدا روح حرة فى جسد مكبل — كذب — قد تكون روحا مستسلمة ولكن الروح المستسلمة ليست حرة ولا طليقة » . .

وقد دب الشقاق بين الرجلين العظمين كما أسلفنا وتبادلا الاتهامات وسخر كل منهما من آراء الآخر وغرق لورنس فى متاعبه الخاصة التى جرها عليه زواجه من سيدة ألمانية ( تكبره بأعوام هجرت زوجها وأطفالها الثلاثة أو الأربعة من أجله ) ومصادرة السلطات لقصته **قوس قزح** ، ولم يعد يفكر فى خطوات عملية للثورة بل فى الهجرة إلى أمريكا هربا من جنون الحرب الذى يعم بلاده .

وبعد عام نراه يبعث برسالة رقيقة إلى برتراند راسل يسترضيه فيها قائلا :

« ألا زلت غاضبا منى ؟ »

ويحاول أن يستبقى العلاقة على مستوى شخصى لا على أساس كفاح مشترك ، ولكن يبدو أن راسل لم يرد عليه ولم يعجبه قول لورنس :

« لقد استأجرنا كوخا صغيرا بخمسة جنيهات فى السنة سنعيش هنا حياة رخيصة لأن أمامنا أيام فقر شديد ، ولكن الموقع جميل ، فوراءنا التلال بصخورها الرمادية من الجرانيت ، وتحتنا البحر الواسع ، ونحن هنا « على حريتنا » وأظن أننا نستطيع أن نعيش مغمورين وسعداء كمخلوقات الكهوف ، ألا تأتى إلينا فى كورنوال وتنزل فى مزرعة — تعال حقا .

يجب أن نتعلم أن نعيش سعداء ، وألا نحمل هما فالعالم القديم لا يتداعى إلا إذا دفعه الجديد جانبا بلا مبالاة ، ومن المؤكد أن الدنيا الجديدة ستكون لطيفة ، فلنقض وقتا طيبا معا ريثما يندك العالم القديم على نفسه . فلا فائدة من الانشغال به لأنه لا شىء يولد بالتفكير ، وما يولد يأتى بنفسه وليس فى وسعنا إلا أن نمنع أنفسنا من التدخل فى أمر هذا الميلاد الجديد .

نحن الآن لا نفكر إلا فى الاستقرار فى كوخنا الصغير وتأثيثه وما إلى ذلك — وفيما بعد نستطيع أن نرقص مع الربيع ... قريبا جدا » ...

وكان هذا آخر خطاباته إلى راسل . إن كل رسالة فى هذه المجموعة الضخمة تستوقف النظر وتغرى بالترجمة أو على الأقل باقتباس فقرات منها .

لقد قال الدوس هكسلى يوما فى تقديمه لرسائل لورنس :

« هذه الرسائل جميلة ومشوقه فى حد ذاتها ، وإلى جانب ذلك فهى بالغة الأهمية باعتبارها وثائق عن حياة لورنس ، ففيها كتب لورنس حياته وصور نفسه بقلمه ، وقليل من الناس من يعطى من نفسه فى رسائله قدر ما أعطى لورنس ... ان هذه الرسائل تصور لنا لورنس فى حياته اليوميه فنراه فى جميع أحواله ونلحظ تغير مزاجه وحالته الشعوريه بتغير المرسل اليه ، إذ كان يكيف نفسه بحسب متلقى خطابه ، فتراه فى رسالة مرحاً إلى أقصى درجة لأنه يعلم أن هذا ما ينتظره منه مراسله ، وفى رسالة أخرى يلبس لبوس التفكير الجاد ، وفى ثالثة يتخذ لغة الرؤيا والنبوءة ، وأثناء قراءتنا لرسائله نتتبع المناظر التى يراها ويصورها حية نابضة ، ونرقبه أثناء الحرب ( العالمية الأولى ) فنانا ذاتيا وحيداً يخوض معركة يائسه ضد كابوس الحقائق الواقعة وضد كل « ما لقيصر » ، يناضل ويخسر حتما ، ثم نصحبه بعد الحرب وهو يجوب آفاق الأرض باحثا فى كل قارة عن صحراء خارجية تعادل القفر الذى ينطوى تحت جوانحه وينتفض بأصوات النذير عالية ، أو باحثا عن جماعة إنسانية تشعره بالانتماء اليها ، نراه ينجذب إلى أخوانه من البشر ثم إذا به يزور عنهم ، نراه وقد صمم على أن يرغم نفسه على علاقة ما بمجتمعه ثم إذا به يغير رأيه ويترك حبله على غاربه كما تطوح به ظروفه أو ميوله .

وفى النهاية وقد اشتد به المرض نرى سحابة قاتمة من الحزن ، ذلك الحزن الفظيع الذى كتب منه قصائده **أشواك** ثم **الرجل الذى مات** » .

ولعل هذه الفقرة المختصرة من كلام الدوس هكسلى خير تلخيص لحيـــاة لورنس كما تبدو من رسائله سواء فى ذلك المجموعة المنشورة عام ١٩٣٢ أو المجموعة التى بين أيدينا . ففى الرسائل خير ترجمة لحياة هذا الفنان الفذ الذى عاش حياته الفريده لفنه ولمـا يسميه النقاد برسالته . وكانت معرفته تجربة مثيرة لـكل من أتيح لهم الاتصال به ، وأثار فى نفوس معارفه وقرائه أشد المشاعر تطرفاً ، كالحب المفرط أو الـكراهية البالغة ، الإعجاب الـكبير أو المقت الشديد .

و د . ه لورنس من الـكتاب الذين ذاع صيتهم فى مصر فى السنوات الأخيرة وخاصة بعد قضية روايته عشيق لادى تشاترلى على أن هذه القصة ليست أهم إنتاج لورنس كما أنها ليست من خير ما كتب ، وكل ما يميزها أنها أجرأ ما كتب من قصص ، ولو اعتمدت شهرة لورنس الأدبية على هذا الـكتاب وحده لمـا وجد مـكانا فى مصاف العباقرة من الـكتاب الذين لايجود بهم الزمن إلا شحيحاً ، وقد كتب لورنس عشرات القصص الطويلة والقصيرة ، ونظم الشعر وأسهم فى كتابة النقد والرحلات وكان إنتاجه غزيراً فقد كان يعيش لقلمه وبقلمه حتى كاد يموت جوعاً .

ولا تقتصر أهمية هذا الـكاتب على أنه كان « نبى الجنس » كما يحلو للبعض أن يصوروه ، فقد كان يرى فى نفسه « نبى الحياة » ثار على كل عناصر الدمار والخراب فى المجتمع الصناعى الحديث وكان يرى فى مراكز الصناعة والتعدين بثوراً تنتشر على الأرض وتشوه وجه الخليقة . وكان يرى فى نشاط الرأسمالية الدائب وتوسعها وتقدمها نشاطاً عقيماً يعتصر حيوية الإنسان الذى أصبح أسير عبودية من نوع جديد هى عبودية الآلة والشياطين من ملاكها تجار العربات والقاطرات وتجار السلاح والموت المدمر .

ولد لورنس فى ضاحية صناعية ، وكان أبوه من عمال المناجم ، وعاش طفولته

يهرب من هباب المداخن إلى خضرة الحقول والأشجار وإلى البحر الصاخب ، ويحلم بمزرعة يفلحها ويعيش على إنتاجها ، فى أمريكا أو فى أستراليا أو فى أى بقعة من بقاع العالم . ومن هنا كانت قيمة الجنس فى أدبه لأنه الأداة الأولى للخصب ، للحياه — وها هو لورنس — يتحدث فى إحدى رسائله عن احدى محاولاته لتنفيذ تلك الخطة الحبيبة إلى نفسه ، وهى رسالة إلى مارى كنعان [١] مؤرخة من إيطاليا فى ١٢ فبراير سنة ١٩٢١ :

« . . . لقد تعبت من إيطاليا ومن أوروبا كلها ، وتعلمين أن مسز ثريشر عرضت علينا مزرعتها على بعد أربع ساعات من نيويورك وساعتين من بوسطون وهى مزرعة جميلة ومهملة. أريد أن أذهب إلى أمريكا — يمكننى نشر أعمالى بسرعة هناك — وخطتى أن أذهب إلى تلك المزرعة ثم أكتب للأمريكيين وأحاول أن أفلح المزرعة وقد يذهب معى فنشنزو وزوجته لهذا الغرض لو دعوتهما فهما يتوقان إلى الهجرة — وهى مزرعة بكر مغطاة بالتلال والغابات وصالحة لزراعة الفاكهة ، وفيها بيت خشبى قديم ، وأرجو إذاً كان هذا ممكنا أن تأتى أنت أيضاً ونبنى لك بيتاً صغيراً ثم تتولين أحد فروع العمل فهذا ما ولدت له حقاً لا للمعيشة فى شقة والضياع فى مونت كارلو .

أما أسوأ ما فى الموضوع فهو أننى فى حاجة إلى مائتى جنيه فهل تقرضيننى إياها بربح قدره خمسة فى المائة وسأدفعها بأسرع ما أستطيع . ولم أكن لأطلب منك هذا المبلغ لو كان فى استطاعتى أن أستغنى عنه . وهذا ما أرجو ولكنى أود أن تقولى لا أو نعم حتى أعد خطتى .. » .

وفى الخطاب التالى نرى لورنس يعلن عن فرحته الزائدة لأن مارى كنعان وافقت على أن تقرضه المبلغ ، ونرى الخطة وقد اتضحت وزادت تفصيلا فهو يكتب لها بتاريخ ٢٤ فبراير ١٩٢١ خطابا يقول فيه :

---

(١) صديقة فنانه كانت زوجة جيمس بارى الكاتب المسرحى ثم انفصلت عنه وتزوجت جلبرت كنعان القصصى .

« . . وأرجو أن نبحر فى أواخر مايو ، تصورى حالتنا والحـدة التى نضع بها الخطط .

فى نيتنا أن نبدأ باقتناء عنزة واحدة وغرس شجيرات الفاكهة — نعم سيكون من الصعب الوصول إلى هناك بالمبلغ الموجود ولـكننا سنتصرف ، وأرجو مخلصا أن أتمـكن من كسب بعض الدولارات — ثم نرسل إلى فنشنزو وزوجته ليحضرا ونزرع أشجار خوخ ونشترى بقرتين وعربة فورد قديمة لنقل الانتاج إلى السوق — ونقيم هناك بصفة دائمة — وإذا أفلحنا فآمل أن تحضرى فى الربيع القادم ونبنى لك بيتا صغيرا . . وأرجو أن تـكونى مستعدة لتولى فرع من فروع العمل فى المزرعة فراولة — نحل — مربى .

تقول مسز ثريشر أن المنطقة فى غاية الجمـال وفى المزرعة نهيرات وغابات — لو كان لنا رأس مال نبدأ به ! على أية حال ربما يكون البدء من لا شىء أكثر متعة وسأحاول . . »

ويبدو أن المشروع فشل من أوله لسبب لم يذكر فى الرسائل ، ففى الرسالة التالية ( بتاريخ ٢ مارس ١٩٢١ وكانت إلى كوتليانسكى ( وهو ناشر وصديق من لندن ) نرى لورنس يعزى نفسه بالحديث عن جمال المنظر فى إيطاليا وينظر إلى خططه نظرة أكثر واقعية :

« . . لشد ما سئمت السياح ، تاورمينا ( البلدة التى يسكنها ) تغص بهم ولـكن هناك أسوأ من البريطانيين ، وهم أهل اسكنديناوة فهم هنا فى هذه القرية فى الوقت الحاضر على الأقل ستمائة من « أعمدة المجتمع » يا لفظاعتهم وجشعهم ، أنهم هاربون من الضرائب فى بلادهم . .

لقد مللت الناس جميعاً — من أى صنف كانوا — ولـكن البيت هنا لطيف والدنيا حولى خضراء مزدهرة والشمس تشرق لماعة فوق البحر وإتنا ( البركان ) تغطيه الثلوج الـكثيفة — جميل عليه إشراقة عجيبة كأنها هالة

من فجر الحضارة الاغريقية ، ولـكن الشوق إلى الرحيل يستبد بى أحيانا وأفـكر فى أمريكا ثانية . ولـكن ما أكثر ما حلمت — وعقد الايجار هنا حتى آخر أبريل ، ولى أن أمكث سنة أخرى إذا أردت ولا يكلفنى إلا ٢٥٠٠ ليرة—والبيت جميل ومنفرد وحوله أرض واسعة منحدرة ومزروعة فى مدرجات — أنى أحب بيتى هذا ..»

وهو فى هذا الحلم الذى راوده كثيرا وحاول تحقيقه مرات عدة يبحث لنفسه عن البرء فى الالتصاق بالأرض والدخول فى دورة الخصب المتجدد التى تمر بهـا الطبيعة على مدار الفصول كما فعل بالشخصيات السعيدة أو قل الراضية المـكتملة فى قصصه .

وقد تعلقت نفسه بهذا الأمل منذ سنة ١٩١٥ عندما عزم على الرحيل إلى فلوريدا هربا من هستيريا الحرب وأملا فى حياة جديدة مما عاش عمره يحلم به وكان —فيما يبدو من رسائله — على وشك الرحيل ، يكتب لأصدقائه قائلا سنبحر يوم الأربعاء القادم الخ . . ثم كانت صدمة مصادرة قوس قزح وكانت المرة الأولى التى يتعرض فيها لهذه التجربة فبقى فى انجلترا ليدافع عن الـكتاب ويستنجد بالأصـدقاء من ذوى النفوذ وبالجمعيـات الأدبية لأن الناشر لم يهب للدفاع عن الـكتاب .

وقد توالت الضربات على لورنس فى أثناء تلك الحرب فهو وإن أعفى من الخدمة العسكرية — وكان قد أقسم ألا يطلق النار على إنسان حتى ولو قتل — إلا أن البوليس كان له بالمرصاد وطرده الأهلون من كوخه الصغير فى كورنوال بسبب جنسية زوجته ، وأعرض الناشرون عنه حتى ساءت حالته المالية واضطر إلى طلب المعونة من صندوق الأدباء **the Royal [illegible]rary Fund** وصنـاديق مساعدة الأدباء فى كل زمان ومـكان تحت إشراف « الرسميين الناجحين »منهم .

كتب إلى صديق رسام بتاريخ ١٤ يونيو ١٩١٨ :

« وصلنى خطابك أمس — كل شىء سىء — لقد ملأت أمس استمارات

بطلب المعونة من الجمعية الملكية للأدباء — ولكننى لم أكون مؤدبا وذليلا كما ينبغى ، والغالب أنهم لن يعطونى شيئا — لعنة الله عليهم وكفى — لعنة الله عليهم مرة ثانية — ليسوا إلا براغيث سمينة تعيش على دم الأدب. . »

ولما كان فعلا فى أمس الحاجة إلى المعونة فقد كتب إلى مارى كنمان لتتوسط له لدى أصدقائها من أعضاء الجمعية ليمنحوه خمسين جنيها :

«تعلمين أن البوليس هاجمنا وطردنا من بيتنا فى كورنوال بلا سبب — ونحن طول الوقت فى قائمة المشتبه فيهم — بلا سبب ، ولا أكاد أكسب قوتى وقد استأجرت شقيقتى لنا هذا الكوخ وأثثته من مالها.. ونحن نعيش تقريبا عالة عليها هذا مؤلم جدا — أرسل لى تشارلز ويلى استمارات من الجمعية الأدبية الملكية أو صندوق الادباء وملأتها بقلب أسود من الغضب .

هل تذكرين المرة الماضية عندما حدثتنى عن سترو وكيف يمكن أن يحصل على خمسين جنيها من الجمعية — وقد فعل — هل تكلمينه ثانية يا مارى ؟ هو أو أى عضو آخر فى الجمعية ليقف فى صفى عندما يعرض موضوع المنحة على الأعضاء. منذ شهور ونحن نعيش على الكفاف من شلن إلى شلن — وعشرة جنيهات من شيرمان — وهكذا وقد تعبت وأصبح هذا يضايقنى ويثيرنى ولا فائدة ترجى من أن أحاول كتابة ما يباع فى مثل هذه الظروف..»

كثيرا ما وعد لورنس أصدقاءه أنه بمجرد أن ينتهى مما يكتب حاليا سيبدأ فى كتابة ما يباع ولكنه كان يعود فيعلنهم أن لا فائدة ويصمم على ألا يكتب بالمرة ، ولعل من أطرف ما فى رسائله تلك اللعنات التى كان يصبها على الناشرين واحدا بعد الآخر وعلى رأسهم هاينمان ناشر هذه الرسائل وقد اشترى حق نشر جميع كتب لورنس بمجرد وفاته ، وكان لورنس يقول لوكيله ومستشاره إدوارد جارنيت « سيثرون من قلمى يوما — أعرف ذلك جيدا » وهذا ما حدث وأن كانوا قد تركوه فى حياته يعيش على الكفاف ، فناشر يعرض عليه تسعة جنيهات

ثمنا لديوان من الشعر ! فيرفض العرض ويحدث مراسله فى نفس الخطاب بالمتعة التى يجدها فى قراءة تاريخ سقوط الدولة الرومانية لإدوارد جيبون !

ولو اطلع لورنس على الغيب ورأى ملايين النسخ التى تباع من كتبه والآلاف المؤلفة من الجنيهات التى تدخل جيوب الناشرين من نشرها لما أدهشه ذلك ، ولما اهتم له كثيرا ، فلم يكن فيما يبدو من رسائله يهتم كثيرا بالمال ، أو يعلق أهمية كبيرة على حالة الضنك التى يعيش فيها ولم يكن يحد غضاضة تذكر فى تلق المعونة من الأصدقاء والمعجبين ولم يكن يرى فى فقره شيئا غريبا يستحق التعليق.

كتب فى سنة ١٩٢٨ بعد أن بلغ من الشهرة ما خلصه من عيش الكفاف :

« كثيرا مايسألنى محدثى هذا السؤال: هل وجدت صعوبة فى بلوغ النجاح؟ وإذا كان ما وصلت إليه يعد نجاحا فيجب أن أعترف بأننى لم أجد صعوبة تذكر فلم يحدث يوما أنى تضورت جوعا فى غرفة بالسطح، ولم أقاس العذاب فى انتظار الرد من ناشر أو رئيس تحرير ، ولم أكافح بالعرق والدم لأخرج للناس أعمالا عظاما كما أننى لم أستيقظ يوما لأجد نفسى مشهورا .

كنت فتى فقيرا وكان المفروض أصارع فى قبضة الظروف وأن أتحمل ضربات الدهر قبل ان أصبح كاتبا ذا دخل متواضع وشهرة نصف نصف — ولكننى لم أفعل ، وحدث كل شىء من تلقاء نفسه وبدون أنين منى — ويبدو هذا مؤسفا لاننى كنت بلا شك فتى فقيرا من الطبقة العاملة بلا مستقبل واضح أمامى ـ ولكن بعد كل هذا من أنا الآن ؟ (وايه يعنى؟) لقد ولدت ونشأت فى الطبقة العاملة ، وكان أبى فحاما، ولم يكن ذا صفات تستحق المدح ولم يكن حتى محترما إذ كان يكثر من الشراب ولم يقرب يوما بيت العبادة ، وكان وقحا فى ردوده على رؤسائه المباشرين فى المنجم.

لقد مضى اليوم سبعة عشر عاما منذ تركت مهنة التدريس ، ولم أعان الجوع يوما ولم أشعر حتى بالفقر مع أن دخلى فى السنوات العشرة الأولى

كان أحيانا كثيرة أقل مما كان لو أننى بقيت مدرساً إلزاميا ، ولـكن إذا كان الإنسان قد ولد فقيرا أصلا فإن قليلا من المال يكفيه ، فلو أن أبى كان حيا لاعتبرنى اليوم غنيا على عكس ما يعتقد الجميع ـ أما أمى فـكانت ستقول أننى ارتقيت فى سلم المجتمع ، ولو أننى لا أعتقد ذلك »[1].

* * *

ومن الجديد فى هذه المجموعة من رسائل لورنس عدد من الرسائل كتبها فى شبابه ( ١٩٠٨ — ١٩١٠ ) إلى فتاة مشتغلة بالحركة النسائية تدعى بلانش جنينجز ، وقد اكتشفت هذه الرسائل حديثا فى ليفربول ، حيث كانت تعمل هذه الفتاة موظفة فى إدارة البريد ( توفيت ١٩٤٤ ) ، وكان لورنس يكتب لهـا خطابات مطولة يحكى لها مغامراته الغرامية ويحدثها عما يقرأ ويستشيرها بصدد روايته الاولى الطاووس الأبيض ، وكانت فيما يبدو تستشيره فيما يحسن لهـا قراءته ، فـكان يحدثها حديثا طويلا عن القصص المنشورة لـكبار الـكتاب الانجليز والفرنسيين والروس ، مما يظهرنا على سعة اطلاع لورنس على التراث الأدبى قبل أن يبدأ هو فى كتابة القصة — نراه ينصحها بقراءة بلزاك وتولستوى ويناقشها فيما تنشره المطبعة الإنجليزية من قصص لويلز وغيره من الـكتاب — وحديثه إلى هذه الفتاة مشوق طريف نقتبس فقرة يحدثها فيها عن الموسيقى إذيبدو أنها سألته أن يدلها عن كتاب يساعدها على تذوق الموسيقى فـكتب بتاريخ ١٥ ديسمبر ١٩٠٨ ( كان فى الثالثة والعشرين ) :

« أما عن كتاب عن الموسيقى فالطريق إلى معرفة هذا الفن هى فى الإنصات إلى الموسيقى ثم التفـكير فيها بعد ذلك ، ولا أعرف إلا كتاب هاويس « الموسيقى والاخلاق » وهو ليس جديدا ولا مثيرا ولـكنه كتاب

---

(١) D. H. Lawrence, *Selected Literacy Criticism*, edit. by Anthony Beal Heinmann. London, 1955, p. 1-4.

جيد فيما أعتقد . ابحثى فى فهرس إحدى المكتبات العامة عندكم — فى قسم الموسيقى ولا بد أنك واجدة بغيتك — أنى أحب الموسيقى وقد حضرت هنا حفلتين أو ثلاثا للأوركسترا وسمعت فى واحدة منها بيرجينت Peer Gynt وجدتها مدهشة وأن لم تكن عميقة ـ أظنك تعرفين أوبرات فاجنر — تانهوزر ولوهنجرين ومثلها يدفع المعرفة بالموسيقى فى دمك خيرا من أى نقد . إننا اليوم نذبل تحت شمس أفكار الآخرين وليس المهم قلة المعرفة ما دمت قادرة على الإحساس العميق وعلى المشاركة . »

وفى الخطاب التالى ( بعد عشرة أيام ) نراه يكتب لها :

« . . يؤسفنى أن هاويس لم يعجبك، فهو يناسبنى . . . ودمك خفيف فى حديثك عن الموسيقى . . إن الموسيقى الصرف لا علاقة لها بالافكار فيما اعتقد ، وليس لها معنى كما أن صوت الريح أو الطير لا معنى له . . وليس هناك معنى لفظى أو تصورى وراء السيمفونية الريفية أو أى سيمفونية أخرى ـ أنها سيمفونية ريفية كتبها إنسان مغرد، وليس فيها معنى وإذا وجد فليس هو المفروض . . ».

ورسائل لورنس بعامة غنية بالحديث عن الكتب التى قرأها أو التى يقرؤها ، وبالنصائح التى يسديها لصغار الكتاب والشعراء ممن يعرضون عليه أعمالهم ، وبالآراء النقدية فى إنتاج معاصريه مما كان يؤدى أحيانا إلى النزاع الشديد بينه وبينهم بعد صداقه حميمه كما حدث بينه وبين القصاصه كاترين ما نسفيلد وزوجها جون مدلتون مرى . ومثل هذا تجده دائما فى رسائل الكتاب على أن رسائل لورنس تنفرد بخاصية أخرى لا تجدها إلا فى رسائل الشاعر بيرون (المتوفى ١٨٢٤) ؛ وهى الحديث المستفيض عن كتبه هو وظروف نشرها والتطورات التى تطرأ عليها حتى يدفع بها إلى المطبعة ، فقد اختار كل من لورنس وبيرون حياة النفى الاختيارى ، وعاش أيام خصوبته الفنية يجوب الأرض ولا يستقر به المقام فى بلد من البلاد ، ولكنه على اغترابه ومع احتقاره لأبناء جلدته والتشهير بهم فى حديثه ورسائله كان يكتب من أجلهم ويدفع بكتبه إلى الناشرين ليقرأها هؤلاء الانجليز الذين « صلبوه » كما قال لورنس ، والمراسلات المتبادلة بين لورنس ووكلائه

ومستشاريه فى هذا الشأن من أقيم المراسـلات فى القرن العشرين فائدة للباحث الأدبى ، كما أن المراسلات المتبادلة بين بيرون وناشره جون مرى من أمتع المراسلات فى القرن التاسع عشر .

* * *

ان الحديث عن رسائل لورانس يطول وقد لا يتسع له كتاب فما بالك بمقال ، ولـكن فى هذه الرسائل ظاهرة تغرى بالتأمل ، فالـكتاب فيما يبدو من رسائلهم يختلفون فى درجة انطلاقهم فى التعبير عن أنفسهم فمنهم من يكشف عن أعماقه فى خطابه ، يعبر عن فرحه أو سخطه بألفاظ قوية نفاذة ، تأسر مراسله وتشركه فى الانفعال ، ومنهم من يقتصد فى التعبير عن مشاعره ، ولا يلقى عن نفسه قناع التحفظ حتى فى مراسلاته الخاصة ، وفى هذه الحـالة نرى أن الرسائل لا تكتسب أهميتها الا من كونها رسائل كاتب كبير مرموق .

ولعل خير مثال لهذا النوع مجموعة رسائل الـكاتب الألمانى الـكبير توماس مان ( المتوفى ١٩٥٥) نشرت الجزء الأول منهـا (٥٨٣ ص) ابنته اريكامان وأجمع المعلقون على أنها خير مثال لرسائل الأديب السوى المنظم ، الذى لا يبوح بمكنون نفسه الا بتحفظ ، ويكاد يدخر انفعاله لينفقه فى ميدان التعبير الفنى ، ويقول مان فى هذا المعنى ردا على صديق شكا من تحفظه :

« أنك تشكو من أنك لم تصبح أوثق بى صلة وحتى بفرض أن فى ذلك موضعاً للشكوى ، الا يبدو هذا نوعاً من الجحود ! من يقرب منى أكثر منك وأنت تقرأ « تونيو كروجر »[1] وإذا كنت تجدنى متحفظا فى علاقاتى الشخصية فلعل ذلك مرجعه أن الانسان يفقد القابلية للتواصل والتعبير الشخصى إذا كان قد اعتاد التعبير بالرمز أى من خلال أعمال فنيه . . »

---

(١) قصة مان الشهيرة نشرت فى نفس السنة ١٩٠٣ .

ولسنا هنا بمعرض المقارنة بين فن لورنس وفن توماس مان ، وكل ما يهمنا هو ابراز الاختلاف فى قيمة أنواع مختلفة من رسائل الكتاب الكبار ، ولعل تصوير توماس مان لنفسه فى إحدى رسائله خير وصف للفنان الكلاسى كما يعرفه القرن العشرون ، وخير نقيض لصورة لورانس كما أوردها قلمه ، يقول مان :

« كنت إنسانا هادئاً مهذباً ، بلغ مبلغا لا بأس به من النجاح والثراء من عمل يديه ، تزوجت وانجبت الذرية .. وحضرت المسرحيات ليلة الافتتاح، وكنت مواطنا ألمانيا أحب بلادى لدرجة أننى لم أطق الاغتراب عنها أكثر من أربعة أسابيع ، فهل حقاً من الضرورى أن يكون الفنان سكيرا ومقامرا فوق البيعة . » (١)

أما لورنس فالصرخة التى تتردد فى رسائله سنة بعد سنة هى لعنة الله على انجلترا والانجليز :

« لعنة الله عليهم ، خنازير ! أفاعى ! أغبياء ! مجانين ! أفاقون ! جبناء ! منافقون ! دمهم زلال بيض ! منيهم ماء سائل ومن العجيب أنهم ينسدون ! المتشدقون ! يا الهى كم أكرههم ! لعنة الله عليهم جميعاً ، يحرقهم اللهم كلهم ، وحل زبالة . . .

لماذا ، لماذا ، لماذا ولدت انجليزيا ؟ يا أبناء وطنى الملاعين الضعفاء الجبناء ، لماذا أرسلنى الله لكم . . لا بد أن المسيح على الصليب كان يقول لنفسه ، تصلبوننى أيها الخنازير ، سنرى من الذى يضحك أخيراً .. »

ولكنه على سخطه هذا الذى لا يفتأ ينفجر فى صفحات كتبه كان لا يكتب إلا لهم ، ولا ينساهم وهو يجوب آفاق الأرض هربا منهم لأنه كان يعرف نفسه ... فنانا أرسله الله لهم .

---

(١) لزيادة التفصيل انظر الملحق الادبى لجريدة التيمس ، عدد أول يونيو ١٩٦٢ .

# هاملت فى القرن العشرين (*)

لعلنا لو سألنا اليوم عدداً من المعجبين بفن شكسبير عن أحب مسرحياته إلى نفوسهم لاجاب كثير منهم أنها **هاملت** بلا جدال ، فقد حظيت هذه المأسلةباهتمام المشاهدين والقراء على مرالعصور ، على عكس ما يصيب روائع شكسبيرالأخرى من ذيوع فى فترات وأفول فى فترات أخرى .

وقد وجد عدد من عمالقة الرومانسية فى شخصية هاملت صدى لما يعتمل فى نفوسهم من حيرة وضياع ، وذهب بعضهم إلى أنه مثال حى للتمزق الرومانسى الشهير بين الفكر والعمل ، وقد وضعوا نصب أعينهم قوله الشهير :

وهكذا الوعى يورثنا الجبن

فإذا بعزيمتنا المتوردة بدماء الصحة

قد انتابها شحوب الفكر السقيم .

وأبيات غيرها كثيره يغبط فيها شباباً من أقرانه لسرعة استجابتهم البسيطة لداعى الشرف ( الانتقام لمقتل الاب ) .

وقد كان من أثر التركيز على شخصية هاملت أن انحرف النظر تدريجاً عن المسرح الذى احتواه ، وأضحى شعر شكسبير يدرس كما لو كان شعراً صرفاً لاشعراً دراميا مرتبطاً بمواضعات معينة لمسرح بالذات فى فترة تاريخية محددة ، وصارت شخصياته هاملت على رأسها تدرس كما لو كانت شخصيات حقيقية أو بالأحرى تاريخية لها حياتها خارج خشبة المسرح ، وقد بلغ هذا الاتجاه مداه فى التفسير الفرويدى لشخصية هاملت وقد نشره أرنست جونس للمرة الأولى

---

(*) مجلة المجلة : فبراير ١٩٦٥

سنة ١٩١٠ ، ثم نقحه وزيده فى مناسبات عدة حتى ضمنه كتاباً بعنوان **هاملت وأوديب** (١٩٤٩)، وخلاصته أن هاملت كان يعانى من عقدة أوديب (وملحقاتها) من شعور بالإثم وعجز عن قتل العم الذى قام فى الواقع بالدور الذى كان هاملت فى قرارته يتمنى أن يقوم به ، وقد قدر لهذا التفسير من الذيوع ما لون نظرة كثيرين إلى المسرحية حتى يومنا هذا . ولسنا هنا بمعرض مناقشة هذا الرأى من جدوى إخضاع الأعمال الفنية لمنهج التحليل النفسى أو تخيل الشخصيات المسرحية والروائية مرضى على سرير التحليل ، ولكن يكفينا فى هذا المجال إبراز أثر التفسير الفرويدى فى إخراج هذه المأساة على خشبة المسرح وعلى شاشة السينما :

فى مطلع سنة ١٩٢٥ قدم الممثل جون باريمور فى لندن أول عرض مسرحى لهاملت على أساس التفسير الفرويدى ، وكان تعليق برنارد شو على هذا العمل أنها تجربة فاشلة وجرأة تصل إلى حد الوقاحة ، ولم يكن شو بالمتفرج المحافظ أو ممن يعجبون بشكسبير إعجاباً أعمى ولكنه كاتب مسرحى يعرف الفرق بين ما ألفه شكسبير وما قدمه باريمور ، وقد نشر رأيه صراحة فى خطاب مفتوح على صفحات الجرائد بتاريخ ٢١ فبراير ١٩٢٥ ورد فيه :

« عندما شاهدت هاملت آخر مرة فى ستراتفورد على نهر الأفون ، استغرق تمثيلها ٣¾ ساعة ، مع استراحة واحدة من عشر دقائق ، وقد مر الوقت بدون أن نشعر به بالرغم من أن الممثلين كانوا عاديين ، وفى يوم الخميس الماضى استغرق عرضك خمس دقائق زيادة ، بعد أن مزقت المسرحية إرباً لدرجة الاستغناء عن منظر المزمار. لقد اقتصدت من نص شكسبير ساعة ونصفاً تقريباً ملأتها بمسرحية دخيلة صامتة من تأليفك ، وهذا منتهى الجرأة ، قد تفعلون ذلك فى المسرحيات التجارية الحديثة ، أما أن تجرب هذه الطريقة على شكسبير فمسئولية ضخمة « وبجاحة » لقد كان شكسبير مؤلفاً مسرحياً عظيماً ، والممثل الذى يأخذ على عاتقة « تحسين » مسرحيات شكسبير يفترض فى نفسه قدرة على النجاح الباهر فى مهنتين ينـدر

مثل هذا النجاح فى واحدة منها فقط ، وشكسبير نفسه لم يدع فى نفسه القدرة على تمثيل دور هاملت إلى جانب كتابة المسرحية مع أنه لم يكن رجلا متواضعاً ، وقد اكتفى بقراءة دور الشبح فى الظلام ، أما أنت فتجرؤ على دور هاملت وتزيد على ذلك اختصار ثلث نص شكسبير ، لتضيف مادة من عندك ، وبدون حوار إنك تستغنى عن منظر المزمار ومناظر أخرى كثيرة وتقدم لنا بدلاً منها عرضاً لذلك الاكتشاف الجديد المسمى بعقدة أوديب . . لقد جعلت من هاملت وأوفليا روميو وجوليت ، وأضفت من عندك إلى دورى لايرتيس وأوفيليا لتؤكد دافع حب المحارم . . وبقى أن نرى حكم الجمهور على هذه المسرحية التى ألفتها علىأساس من مأساة شكسبير ، وصدقنى إن ظفر شكسبير بألف من أمثالك ، ويجدر بك أن تقتصر على التمثيل وتترك له شرف التأليف وحده وسامحنى فقد يكون رأيى هذا ناتجاً عن غيرة أهل المهنة . . »

وما حدث سنة ١٩٢٥ فى إخراج باريمور هذا قريب مما حدث فى فيلم لورنس أوليفيي الشهير عن هاملت ، لأن فهم البطل من خلال التحليل النفسى لا يدع مجالا فى المسرحية لكثير من الشخصيات الثانوية ولا للحبكات الفرعية التى تنتظمها ، فقد استغنى المخرج فى هذا الفيلم عن الجواسيس من أصدقاء هاملت الذين يبثهم عمه الملك حوله ، كما استغنى عن التابع الذى يرسله بولونيوس ليتجسس على لايرتيس فى باريس ، وكلها تؤكد دور الأب الفاسد فى المأساة وتبرز أهمية علاقة الابن بالأب لا الأم كما يذهب التحليل النفسى، كما إستغنى عن فورتنبراس أمير النرويج الشجاع نظير هاملت ( هو الآخر يسعى للانتقام لمقتل أبيه ، وعمه ملك النرويج العجوز يتحالف مع عم هاملت لتحويله عن مقصده ) مع أن دوره هام فى المأساة كما كتبها شكسبير لانه هو الذى يرث عرش الدنمارك فى النهاية ، فتختم الأحداث على نغمه من الأمل فى بعث جديد تحت حكم أمير شجاع .

وقد ظهر فى مطلع هذا القرن رأى جديد عن المسرحية أثر فى نظرة كثرين من الكتاب إليها ، وذهب قائلة ج . م روبرتسون إلى أن النص الذى بين أيدينا

اليوم يمثل الصيغة الأخيرة لعدد من النصوص المسرحية أضيف بعضها فوق بعض، أى أن شكسبير قد عمد إلى إعداد نص قديم (نص كيد المعروف بأور هاملت **Ur Hamlet** مثلا وهو نص بنى على مسرحية أقدم منه) وأن شكسبير قد أدخل تعديلات متباينة فى ظروف مختلفة ولم يراجعه مراجعة موحدة شاملة وبذلك يفسر روبرتسون طول هذه المسرحية وامتلاءها بعدد من المتناقصات كنتيجة طبيعية لتخلف بعض مناظر المسرحية القديمة فى مواضع مختلفة من النص الحالى، وقد أقام روبرتسون رأيه هذا على دراسة للمسرح الاليزابيثى وظروف التأليف والتمثيل فى ذلك العصر .

وقد راق هذا الرأى للناقد الشاعر ت . س . اليوت وبنى عليه مقاله الشهير عن هاملت (١٩١٩) الذى أعلن فيه صراحة أنها « بالتأكيد مسرحية فاشلة فنياً » ولعل من أهم عوامل نفوره منها احتفاء الرومانسيين بها :

« قليل من النقاد من يسلم بأن هاملت المسرحية هى المشكلة الأولى ، وأن شخصية هاملت تأتى فى المحل الثانى ، ففى شخصية هاملت إغراء كبير لذلك النوع الخطر من النقاد وأعنى الناقد الذى يتجه ذهنه بطبيعته إلى الخلق ، ولكنه لضعف قدرته على الابداع يوجه ملكته إلى النقد ، وقد كان هذا شأن جوته الذى جعل من هاملت فرتر آخر ، وشأن كوليردج الذى جعل منه كوليردج ؛ وأغلب الظن أن أحداً منهما لم يذكر أثناء الكتابة عن هاملت أن مهمته الأولى هى دراسة العمل الفنى ، وما كتبه كل من جوته وكولردج عن هاملت مثال للنقد المضلل فقد وهبا قدراً كبيراً من البصيرة النقدية مما يضفى على كلامهما مسحة من اليقين ، إلا أن هاملت كما يصورانه ليس هاملت شكسبير بل هاملت الخاص بكل منهما وهذا نتيجة لموهبة الابداع فيهما ، فلنحمد الله على أن والتر بيتر لم يوجه اهتمامه إلى هذه المسرحية » .

ولم يلق رأى قاله اليوت من المعارضة مثل ما لقى رأيه فى هاملت ، والواقع أن أهمية مقاله هذا عن هاملت ترجع أساساً إلى أنه كان المناسبة الأولى

التى بلور فيها نظريته عن المعادل الموضوعى ، فهو يزعم أن الانفعال الرئيسى فى هذه المأساةهو نفور الابن من أم آثمة ، وأن شكسبيرقد فشلفى الوصول إلىالمعادل الموضوعى المناسب لهذا الانفعال ، وفى رأيه أن سبب هذا الفشل يرجع إلى طبيعة مادة المسرحية نتيجة لمـا تخلف فيها من بقايا المسرحيات السابقة على **هاملت** .

ولعل اليوت كان فى حكمه على هاملت متأثراً برأى التحليل النفسى ، إلى جانب ميله إلى المفهوم الـكلاسيكى للمأساة كما كتبها الـكلاسيون الـكبار وكما يـكتبها هو ، ومن الطريف إن إرنست جونس فى كتابه عن **هاملت وأوديب** قد أورد رأى اليوت ردا على ما وجهه إلى نظريته من تفنيد على أساس أنه غريب على عالم الأدب والنقد !

وقد شهدت السنوات العشرون الماضية انقلابا كبيراً فى فهم الدارسين لهذه المأساة ، إذ عمل الأستاذ دوفر ويلسون من ناحية على رد الاعتبار للفصول والشخصيات الثانوية التى يتصرف فيها بعض المخرجين بالحذف والتعديل والتى اعتبرها كل من روبرتسون واليوت من مخلفات مؤلف قديم . وقد توفر ويلسون على دراسة المسرحية فى كتاب كامل [١] فصل أحداثها وأهمية أطرافها المتناثرة ، ووضع فى مركزها تلك المسرحية الممثلة أمام الملك ( المصيدة ) التى تمثل انتقال الصراع إلى مستوى جديد يتميز باليقين من جانب هاملت إذ تثبت جرم الملك ، كما يدرك كلوديوس أن هاملت يعرف سره ولا بد يبيت الانتقام ، فيعمد إلىمحاولة اغتياله بـكل الطرق الممكنة .

ومن ناحية أخرى رأيناالنقاد من الأرسطيين الجدد يعيدون النظر فىمسرحية **هاملت** على أساسالتعريف الأرسطىللمأساة بأنها محاكاة لحدث ،وهم يستخدمون أولا ما كشفت عنه الدراسة العلميـة للنص وما يحتويه من صور وتشبيهات ، إذ كشفتالأستاذة كارولينسبرجونفىدراستها الإحصائية للصور عند شكسبير أن كلا

---

(١) Dover Wilson, *What Happens in Hamlet*, 1947.

من أعماله العظيمة تمتاز بنوع معين من الصور ، وقد كشفت عن عدد كبير من صور المرض والتعفن فى مأساة هاملت .

ثانياً : الدراسات الحديثة للعصر الاليزابيثى ، وما كشفه الأستاذ لفجوى سنة ١٩٣٦ عن مكان الملك فى سلسلة الوجود **The Chain of Being** بالنسبة لملكته فى ذلك العصر ، وما بينهما من توحد أى أن مرض الملك أو إجرامه ينعكس فى مرض الدولة وفسادها .

ثالثاً : ما كشفته دراسة المسرح الاليزابيثى من أنه كان فى حقيقته مرآة أو تمثيلا رمزياً للكون التقليدى فى ذلك العصر ، إذ كان المعمار الثابت لواجهة المسرح يرمز إلى « القلعة والعرش وقوس النصر والمذبح والقبر » وهى العناصر الثابتة فى صورة العالم فى ذلك الوقت ، يظللها جميعاً سقف أو خيمة طليت بلون السماء مرصعة بالنجوم ، وهذه الصفة الرمزية للمسرح تتضمن مفهوماً يقربه من الطقوس ، ولا نعنى بهذا الطقوس الدينية بل الطقوس المدنية ، التى يحتل الملك فيها مكان الرأس ، رأس الدولة ورأس الكنيسة معاً .. فى انجلترا مثلا كان الملك فى عصر شكسبير يمثل رمز النظام الكونى ومركزه الواضح للعيان ، ودوره هذه الحالة شبيه بدور الملك فى أوديب سوفوكليس .

ومأساة هاملت فى هذه الحالة ليست تراجيديا انتقام من النوع الذى نقله معاصرو شكسبير عن سنيكا . وليست مأساة شاب ينفر من أمه الآثمة . أو شاب يعانى من عقدة أوديب . إنهــــا مأساة هؤلاء جميعاً ولكنها أساساً مأساة دولة الدنيمارك وما يصيب جسم هذه الدولة من مرض خفى تحاول مختلف الشخصيات البحث عنه واستئصاله لتعود الصحة إلى جسم الدولة أو المدينة . ويرى فرجسون(١) أن الحدث يسير فى خطوط ثلاثة أو قل حبكات ثلاث تنظم كل منها عددا من الشخصيات ، وكلها تبحث عن ذلك الوباء أو بالأحرى « الخراج » الخفى بهدف

---

(١) Francis Fergusson, *The Idea of a Theatre*, Anchor Book, N.Y. 1953.

استئصاله ، ويهلك الجميع فى أثناء هذا البحث ، الشباب منهم شهداء ، والشيوخ جزاء وفاقا على ما ارتكبوا من إثم أو ما زيفوا لأنفسهم ولغيرهم من قيم . وقد استخدم الكاتب مبدءاً نقديا من مبادىء أرسطو لم يلق من الاحتفال ما لقيته فكرة الوحدات الثلاثة وغيرها من أركان نظرية أرسطو النقدية ، وهو مبدأ التشابه أو قل التوازى **analogy** ، وقد ذكره أرسطو فى معرض الحديث عن الأوديسا ، وقد أضحى اليوم أساساً لفهمنا للوحدة المعقدة فى أعمال شكسبير وغيره من الفنانين العظام الذين طال اتهام النقاد لهم بالتخلى عن عنصر الوحدة فى أعمالهم ،ولا يتسع المجال لتفصيل رأى الأستاذ فرجسون وغيره من المحدثين و كتاباتهم بالانجليزية متوفرة فى مكتباتنا فى مطبوعات حديثة النشر وقد ترجم كثير منها إلى العربية .

ومجمل القول فيه أن مأساة **هاملت** محاكاة لحدث يدور حول البحث عن الداء الدفين فى جسم الدولة المريض ، وينقسم إلى المراحل الخمس التقليدية : المقدمة **Prologue** ، والصراع **agons** ، والذروة **Climax** وتشمل الانقلاب والتعرف ، ثم العذاب أو المعاناة فى كل من الدولة والأفراد **Pathos** وتؤدى إلى الكشف الجماعى أو الرؤيا الختامية التى تكشف الحقيقة الخبيثة **Epiphany** ، ولعله من الطريف أن هذا الرأى الصادر عن علم من أعلام الارسطية الجديدة فى أمريكا يتفق فى أساسه مع النظرة الماركسية إلى مأساة **هاملت** كما تتمثل لنا فى ذلك الفيلم الذى ساهم به الاتحاد السوفيتى فى احتفال العالم بمرور أربعة قرون على ميلاد شكسبير والذى عمد مخرجه جريجورى كوزينتسف إلى الربط بين مصير هاملت والانسانية كما يمثلها شعب الدنمارك . إن شكسبير لا يظهر « جسم الدولة » على المسرح ولكن لا تفوته فرصة الاشارة إليه كقول لا يرتيس يحذر أوفيليا من مطاوعة قلبها والاستجابة لحب الأمير «إنه لا يملك أن يختار لنفسه كما يفعل عامة الناس ، فعلى اختياره تتوقف سلامة الدولة وصحتها ، فاختياره رهن بموافقة ذلك الجسد الذى يحتل منه مكان الرأس » وقد عمل المخرج الروسى على إظهار « هذا الجسد » فى صورة الشعب المتفرج على ما يجرى من أحداث بدون أن يشارك فيها

وقد عنى بالذات باظهاره فى مفتتح الأحداث عند عودة هاملت إلى السينور بعد وفاة والده وعند خروج هاملت من السينور محمولا على أعناق الفرسان بطلاً شهيداً يحييه جيش فورتنبراس تحية عسكرية .

هاملت فى السينما :

ويجدر بنا قبل أن نستطرد فى حديث الفيلم الروسى عن هاملت أن نذكر أن مأساة شكسبير هذه قد حظيت فى السينما باهتمام كبير يعادل شهرتها فى المسرح ، ولعلها كانت أول ما صور على الشاشة من أعمال شكسبير [1]، وفى أرشيف السينما فيلم قديم عن هاملت صور فى أواخر أيام السينما الصامتة ، وقد صور فى مسرح من مسارح لندن حيث كان ممثل قديم يسمى روبرتسون يلعب ذلك الدور طوال ثلاثين عاماً ، وكان آنذاك على وشك التقاعد وقد ناهز الستين من عمره .

ثم أخذ مخرجو السينما يتحللون من قيد خشبة المسرح ، ولكن على حساب النص الأصلى للمسرحية فرأينا من يجعل من هاملت امرأة متنكرة فى زى الرجال لتلعب الدور ممثلة شهيرة ، ومن يخرج القصة مركزة على أوفيليا ومصيرها إلى أن أخرج لورنس أوليفي المسرحية فى السينما فى أواخر الأربعينات فى فيلمه الشهير ، وقد لقى فيلم أوليفي نجاحاً كبيرا ، خاصة وأنه لم يترد فيما وقع فيه مخرجو روميو وجوليت و حلم ليلة صيف فى الثلاثينات من أخطاء ، لقد بسط أوليفي الخلفية من المناظر وركز على عديد من الصور الرئيسية يخرجها عن طريق وسيلة التعبير الجديدة هذه ، إلا أنه قد اتخذ من التفسير الفرويدى مفتاحاً لفهم المأساة فاضطر نتيجة لذلك إلى الاستغناء عن الحبكات الثانوية وعن نظراء هاملت من الشباب

---

(١) « منذ سنة ١٩٠٠ عندما ظهرت سارة برنارد فى فيلم ناطق لمشهد المبارزة فى هاملت ما برح المخرجون يقدمون أفلاما مأخوذة عن مسرحيات شكسبير ، وقد أحصينا ما يزيد على خمسين فى السجلات ، وأكثرها من أيام السينما الصامته ، يوم كان المخرج حراً لا يقيده نص من أشعار شكسبير وكل ما يحتاجه هو الاسم والشخصيات والحبكة » مجلة سينتكنشان Cine-Technichan ، عدد مايو ١٩٥١ .

من أمثال روز نكراتز وجلدنشترن « الجاسوسين » وفورتنبراس أمير النرويج الشجاع ، كما أنه استخدم الكاميرا فى إبراز عناصر قد لا يرى البعض لها هذه الأهمية ، ولعل القراء يذكرون جولة الكاميرا فى أنحاء القصر الخالى بعد منظر القتل الختامى ، ووقوفها طويلا على فراش الملكة الأم أس المشكلة ومصدرها تبعاً لهذا التفسير .

وقد تأثر كوزنتسف بإخراج لورنس أوليفي تأثراً واضحاً وأعلن ذلك صراحة فى مقال له بمجلة الفيلم والتصوير السينمائى **Films & Filming** ( سبتمبر ١٩٦٢ ) ولكنه أكد اختلافه من ناحية أخرى « وفيلم سير لورنس أوليفي عن هاملت حبيب إلى نفسى فانا شديد الإعجاب بهذا الفنان ، إلا أن لى هاملت الخاص بى فى قلبى ، شأنى فى ذلك شأن أى إنسان آخر ، وهذا نتيجة للظروف التى أعيش فيها » .

ولعل من أبرز مظاهر هذا التأثر استخدام كل منهما للبحر فقد استخدم أوليفي البحر كخلفية لمناجاة هاملت الشهيرة « الحياة أم الموت، هذه هى المشكلة » لأن شكسبير أثار فيها صورة الحياة كبحر من المتاعب يواجه الإنسان .

وقد استخدم المخرج الروسى البحر فى هذا الموضع كذلك ( مع فارق هام هو أن هاملت يعرض عن فكرة الانتحار بإرادته ، أما فى فيلم أوليفي فتتحكم المصادفة فى ذلك إذ يسقط الخنجر من يده نتيجة لاستغراقه فى التأمل ) إلا أنه قد جعل من البحر عنصرا أساسياً فى الفيلم يبدأ وينتهى به . فالبحر والصخر عناصر ثابتة فى صورة الكون تستعرضها الكاميرا بادىء ذى بدء ثم تنتقل منها إلى ظل القلعة يمتد على سطح الماء وتعود إليها فى ختام الفيلم ، والبحر عنصر ثابت يهيمن على الأحداث فى كثير من المناظر يرى أو على الأقل يسمع صوته إذا كان المنظر داخلياً .

أما فراش الأم الذى ركز أوليفي عليه الأضواء ، فقد أبرزه المخرج الروسى حقاً بستائره ونقوشه ، ولكنه أبرز إلى جانبه أيضاً فراش أوفيليا المرأه الأخرى

فى المـأساة ، وهى أولى ضحايا جريمة العم وزلة الأم من الشباب ، وفراشها على النقيض فراش فتاة صغيرة عذراء لا تغطيه ستر ولـكن تختبىء تحت وسادته صورة هاملت تذكر أوفيليا بحبها الذى انتابته الأحداث من حيث لا تدرى ، ويستخدم المخرج تـكنيك دوران الـكاميرا على الفراش الخالى فى هـذه الحجرة ، حجرة أوفيليا بعد غرقها .

وقـد استغرق العمل فى هذا الفيلم سنوات طوالا . اقتضت المخرج دراسة عميقة للمسرحية وللعصر ، وقد كتب كوزنتسف فى مقاله سنة ١٩٦٢ يقول :

« فى رأيى أن كل فن كلاسيكى يتغير بتغير العصر فيحوى معانى جديدة بالنسبة لـكل جيل جديد ومأساة **هاملت** تتضمن موضوعاً حديثاً فى كثير من أجزائها ، ومن الممكن أن نخرجها إخراجاً أكاديمياً ، ولـكنى أعتقد أن شكسبير فى حاجة إلى تفسير جـــديد وأصيل ، وكل جيل جديد يخلق بجهـوده وجهاً جديداً لهذه الشخصية ووجهاً لتاريخها ، وكلمة « معاصر » لا تعنى بالنسبة لى عدداً من الحيل الأسلوبية ، فأنا لا أحب اخراج شكسبير فى ملابس حديثة ، وأعتقد أنه من الممكن بل من الواجب اخراج أعمـــال شكسبير فى ملابس من العصر الاليزابيثى ، ولـكن يتحتم أن يكون فهمنا للتـاريخ وروح الشعر وصورة الإنسانية حديثاً وحيا تماماً للمتفرج المعاصر ، وقد كان شكسبير عبقرياً فى تعمقه للتاريخ ، وللطبيعة الإنسانية فى كل العصور ، ويهمنى أن يحترم فيلمى روح شكسبير وسأحاول فيه أن أبرز الشعور العام والفلسفة العامة للشعر ، ولـكنى لن أستخدم وسيلة التعبير **Medium** بالإخراج المسرحى التقليدى بل سأسير على طريق السينما » .

وهذا بالضبط ما نجح فيه هذا الفنان الـكبير ، ففيلم هاملت الذى شهدته القاهرة أخيراً مثال للعمل الفنى المتكامل : فيلم عن هاملت كما صوره شكسبير ، وكما نفهمه اليوم ولـكنه أولا وقبل كل شىء فيلم ، أى أنه يستخدم الصورة والحركة ويسخر امكانيات السينما الواسعة لخـدمة المسرحية التى كتبها شكسبير لا لخلق رواية جديدة من تأليف المخرج المعاصر .

لقد استخدم المخرج الكاميرا فى مواقف السرد أو رواية أحداث وقعت خارج خشبة المسرح ، عن طريق خطاب أو حديث فأظهر لنا هاملت وهو يدخل على أوفيليا فى حالة من الاضطراب الشديد بعد لقائه بشبح أبيه وينظر فى وجهها متفحصا ثم يتركها بلا كلام وهو حادث تحكيه أوفيليا لأبيها فى المسرحية أصلا ، كما استخدم الكاميرا فى تصوير غرق أوفيليا وأضفى على الصورة مسحة من الشاعرية تضارع مقطوعة الشعر الشهيرة التى تحكى فيها الملكة كيف غرقت الفتاة ، وهو يستغنى بذلك عن الشعر المنطوق تماما بعد أن عبر عن مضمونه من صور ومعانى من خلال وسيلة التعبير الخاصة بالسينما ، وهذا هو الفرق بين هذا الفلم وأفلام شكسبير فى الثلاثينات ، كما صور مادار على ظهر السفينة التى تحمل هاملت إلى انجلترا ، وكيف تسلل فى الظلام وأبدل الرسالة التى تأمر بقطع رقبته بأخرى تأمر بقطع رقبة الشابين زميليه وجاسوسى الملك عليه ، وهو ما يرويه هاملت لهوراشيو فى رسالة فى النص الأصلى ، وقد ربط المخرج بين هذا المنظر وبين البحر بصورة البحر والسفينه تتأرجح على أمواجه وحياة هاملت تتأرجح فى كفة القدر .

واستغل المخرج امكانيات الكاميرا وحريتها فى الحركة فى تقطيع بعض المناظر الطويلة وتحريك الشخصيات أثناءها بالتجوال فى أنحاء القصر أو الخروج إلى خارج القلعة ، مما يؤكد وجود عالم واسع وجمع غفير فى المكان فليس هاملت وحده . وأبرز مثال لذلك خطاب الملك كلوديوس الطويل فى أول اجتماع لبلاطه بعد ارتقائه العرش وزواجة من أرملة شقيقه ( المنظر الثانى من الفصل الأول ) فالمنادى فى الفيلم يقرأ الجزء الأول من خطاب الملك على الشعب الواقف خارج القلعة ثم تنتقل العدسة إلى داخل القصر لنرى الملك يكمل الحديث أمام رجال البلاط ثم يقوم الجميع ويستمر الحديث وهم فى حركة فى بهو من أبهاء القصر ، وهذه التنقلات بين الشعب خارج القصر والبلاط فى داخله تربط مصير هذا الشعب بأعمال الملك وقراراته .

وقد استخدم المخرج الصورة فى التعبير عن كثير من المعانى التى تتضمنها المأساة أو التى أضافها هو تبعاً لتفسيره ، فمرور الوقت تعبر عنه العجلة التى تدور بطيئة فى الجزء الأول من الفيلم ، ونجاة هاملت من مؤامرة كلوديوس والجاسوسين يصحبه طائر طليق يحلق فى السماء ويتعلق به نظر هاملت طول الجزء الأخير من الفيلم ، والطقوس المبتورة أو الشوهاء **maimed rites** التى تصحب دفن أوفيليا تبدو ظاهرة فى صورة الصليب المكسور الذى يهيمن على المنظر أثناء حديث هاملت مع حفار القبور ثم فى منظر دفن أوفيليا ، وهو رمز لاعوجاج كل شىء فى مملكة كلوديوس بما فى ذلك المراسيم الدينية ، ولهيب المدفاة يظهر كلما سمع هاملت عن الشبح ويتوهج ويملأ شاشة السينما عندما يحتدم عذاب هاملت كلما فكر فى أبيه وفى شبحه المسكين الذى لا يسكن إلى قبر بل يعانى عذاب الجحيم ويحوم حول مسكنه الأرضى فى انتظار الانتقام من قاتله .

ولعل فى منظر ظهور الشبح ولقائه بهاملت خير مثال على ما تضفيه إمكانيات السينما على المسرحية من أبعاد : إن الشبح كما يبدو فى هذا الفيلم لايمكن أن يقارن بظهور الشبح على خشبة المسرح إنه شىء قاتم مخيف يخيم على القلعة ويملأ السماء وهاملت يبدو أمامه ضئيلاً حقاً ، وصورة الشبح تشعرنا حقاً بالوباء أو الخطر الذى يجثم على المكان ، وقد اقترض المخرج صورة من مأساة مكبث عندما صور الجياد ترهف السمع وتصهل فى مرابطها ثم تكسر قيدها وتمضى هاربة لاتاوى على شىء لإحساسها الدفين بأن شيئاً خارقا يحدث قريباً منها ، وقد اقتصد المخرج فى إظهار هذه الصورة المهولة للشبح على الشاشة حتى لايعتاده المتفرج واقتصر على إظهاره مرة واحدة فقط وهو تصرف لا غبار عليه فى عصر لايؤمن أساساً بالأشباح وقد يجعل منها مادة للفكاهة ، وقد اكتفى المخرج فى المناسبات التى يظهر فيها الشبح داخل القلعة ليذكر هاملت بما أوصاه به ، اكتفى بنغمته فى الموسيقى المصاحبة تعلو وتدق فى ذهن البطل كالناقوس .

وصورة المرآة من الصور الرئيسية فى المـأساة ، فهاملت إذ يدبر « المصيدة » أى التمثيلية التى توقع عمه فى استجابة تـكشف عن جريمته ينصح الممثلين أن يجعلوا من أدائهم مرآة للانسان فى تلك السطور الشهيرة التى يتخذها بعض القراء دليلا على نظرية شكسبير فى الفن « إن المبالغة تنحرف بنا عن الهدف ، وقد كان هدف الفن ومازال أن نظهر الطبيعة البشرية فى المرآة فنبين للفضيلة ملامحها ونطلع الرذيلة على صورتهـا ونرسم خطوط عصرنا ومنحنيات جسم الزمان الذى نعيش فيه » .

وقد نجحت خطة هاملت فى المصيدة وبلغ بالتمثيلية الملفقة مقصده ورأينا العم الآثم يتفحص نفسه فى المرآة ، وقد استبدل المخرج بالمحراب فى منظر الصلاة بعد المصيدة مرآة يناجى كلوديوس نفسه أمامها ويكشف أبعاد غدره وإن انصرف عنها يائساً لأنه مازال متمسكا بثمرة خيانته أى تاجه وزوجته .

وعندما يشرع فى خديعة لايرتيس وتدبير مؤامرة لقتل هاملت فى مبارزة ، تلوح منه نظرة إلى المرآة التى كاشف فيها نفسه ويرى صورته فيقذفها ببقية من شراب فى كأسه ليطمس الصورة المعكوسة فى المرآة .

أما الملـكة الأم فتـكثر من النظر فى مرآتها لتصلح زينتها ولـكنها فى الواقع لاترى شيئاً أو بالأحرى لاترى أعماق نفسها حتى يأتيها هاملت فى مخدعها بعد منظر المصيدة ويجبرها على تأمل أعماقها بتأمل الصورتين صورة أبيه وصورة عمه وهو يمسك الصورة كما يمسك المرآة وتشيح عنه حتى يطلعها فى النهاية على صورتها الشوهاء.

والصخر كما أسلفنا من العناصر الثابتة فى عالم هاملت إلا أن المخرج يزيد فى استخدامه للتعبير عن المأزق الذى وقع فيه هاملت فهو فى مناجاته لنفسه يواجه فى مطلع المناجاة صخرة صماء . ثم نراه فى لحظات الـكشف يصعد سلما منحوتاً فى الصخر .

على أن التشبيه الرئيسى الذى يحكم غالبية لقطات العدسة هو تشبيه هاملت للبلاد تحت حكم عمه بالسجن ، فهو يسأل زميليه فى الدراسة وقد استدعاهما الملك للتجسس عليه .. ما الذى أتى بكما إلى هذا السجن ؟ وإذ يعجبان لهذا السؤال يؤكد لهما أن الدنمارك سجن أو هذا على الأقل ما يشعر به .

وقد انتهز المخرج كل فرصة ممكنة لتأكيد هذا المعنى بالوسائل البصرية ،فبوابة القلعة تنزل كالسكين أو المقصلة بعد دخول هاملت إلى القلعة فى مفتتح الفيلم ، وتقف الكاميرا عندها لحظات تبدو فيها قضبانها المتقاطعة تؤكد معنى السجن وهى نفس البوابة التى تفتح ليخرج منها جسد هاملت المسجى فى النهاية. وكثير من اللقطات التى تصور هاملت وأوفيليا فى داخل القلعة تؤخذ إما من وراء شباك ذى قضبان أو من وراء درابزين ولعل أبرزها منظر اللقاء الذى دبره أبوها ووقف هو والملك يسترقان السمع ، فهاملت يظهر فى هذا المنظر من خلف الدرابزين وهو سجين ، سجين حكم عمه أولا وسجين نفسه وشكوكه ثانياً ، وأوفيليا فى بيت أبيها سجينة ، يلوح إلى جانبها طائر حبيس فى قفص كما تلوح فى حجرتها ستائر مطرزة بصورة غزال مطارد ، وأوفيليا سجينة تربية تتمثل فيما يمليه عليها كل من أبيها وشقيقها من نصائح خلاصتها ألا تطلق لعواطفها العنان ، بل تحكم مصلحتها أساساً .. وأبوها يستخدمها للايقاع بهاملت دون أن يحفل بمشاعرها أو يفكر فى أنه يمكن أن يكون لها رأى فى الموضوع ، ثم هى فى النهاية سجينة قفص حقيق تلبسه لها العجائز تحت ملابس الحداد الثقيلة ، ويجسم لنا آخر مراحل ضغط المجتمع والتربية التى نشأت عليها ، حتى تنهار تحت ثقلها جميعاً ويصيبها الجنون . ودور أوفيليا من الأدوار التى تضافرت الكاميرا وموسيقى شوستا كوفتش البارعة على إنجاحه وإضفاء معان بعيدة الغور عليه ، فقد اختار لها الموسيقار نغمة راقصة تدل عليها وتجعل منها دمية أى ماريونيت تتحرك حركات آلية محدودة تبعاً لعزف مربيتها العجوز ، وهذا القالب الذى صبت فيه نتيجة لتربية صارمة من دواعى التمزق فى حياة هاملت ، فهو إذ يقصدها فى محنته بعد لقائه للشبح لا يجد لديها معيناً ، وهى عاجزة عن مساعدته أو التصرف فى غير الحدود المرسومة لها ، والوجه الآخر

لتربيه أوفيليا هو تربية أخيها ، فأبوه يلقى على مسامعه عند الفراق عدداً من النصائح تتلخص فى مبدأين : الاعتدال وتوخى مصلحته الشخصية فى كل شيء ثم يرسل فى إثره خادماً من أتباعه ليتجسس عليه وهذه التربية أحد مظاهر فساد المجتمع الذى يواجهه هاملت ولا يرى فيه إلا سجنا .

ومن مظاهر فساده الرياء ومداهنة الملك ، فالجميع يخلعون الحداد ولما يمض على وفاة هاملت الأب شهران ، والجميع يوافقون على زواج الملك الجديد من أرملة الملك الراحل ويرقصون ويصخبون وابنه يسير بينهم حزيناً بلا حول ولا قوة ، وقد مكن تكنيك السينما المخرج من إبراز وحدة هاملت بين الجموع الصاخبة من المرائين من أهل البلاط ، فى موقف المناجاة الذى ينفرد بنفسه فيه على المسرح ليعلن للمتفرجين سخطه على ما يفعلون نراه فى الفيلم يسير بين جموعهم ينظر إليهم ونحن نسمع صوت أفكاره فى منولوج داخلى ، وقد تكرر ذلك فى مناجاته لنفسه على أثر لقائه لفريق الممثلين الجوالين .

ولم يكن فى مقدور المتفرج العربى أن يتذوق ترجمة الأديب الكبير بوريس باسترناك للنص ولكن كان فى مقدورنا أن نتابع الموسيقى البارعة التى وضعها شوستاكوفتش لهذا الفيلم وقد دلت على فهم الموسيقار لدور هاملت فى المأساة فهما خلاقاً ، فلحن الافتتاحية لحن جنائزى بطولى يعزف مصاحباً رفع أعلام الحداد لوفاة هاملت الأب وهو اللحن الذى يعزف فى الخاتمة عاليا متطوراً ليصاحب موكب جناز هاملت الابن، ولن يسعنا فى هذا المجال أن نفيض فى تحليل موسيقى هاملت وعسى أن يتصدى لها من هو أهل لها ويكفينا أن ندرك أن الفيلم عمل فنى رائع تضافرت على إنجاحه جهود عدد كبير من الفنانين كل فى ميدانه ، فخرج إلينا معاصراً بكل معنى الكلمة ، وكان خير تحية لشكسبير فى عيده وخير دليل على أن الفن العظيم أكبر من حدود اللغة والزمان والمكان .

# المونولوج أو شعر المناجاة فى مسرح شكسبير*

من الأفكار الشائعة خطأ بيننا أن المونولوج فى تراجيديات شكسبير الكبرى من المناسبات التى أطلق الشاعر الإنجليزى فيها العنان لملكته الشاعرية فوضع على لسان شخوصه قصائد من الشعر ذات كيان مستقل عن الدراما . . تصلح دائما لكتب المختارات . . ويجد فيها الممثل القائم بدور هاملت أو عطيل أو مكبث أو لير مناسبة ملائمة لاستعراض قدراته فى فن الإلقاء . وقد يكون هذا الخطأ من مخلفات مدرسة جورج أبيض فى إخراج شكسبير . . وقد يكون ناتجا من قراءتنا لمسرح هذا الشاعر فى ترجمات لم تعن كثيرا بالنص الانجليزى على حقيقته ( وهى حقيقة ما زالت حتى يومنا هذا قيد البحث ) بقدر عنايتها بمظاهر من البلاغة وفخامة اللفظ توارى بها عجز الترجمة عن فك طلاسم النص الأصلى .

كان المونولوج ( المناجاة ) من مواضعات المسرح الاليزابيثى التى قبلها جمهور النظارة حينئذ واستخدمها شكسبير وغيره من كتاب المسرح للكشف عن أفكار الشخصيات وزيادة الشعور بالسخرية الدرامية أو التناقض الدرامى حيث يشارك الجمهور بعض الشخصيات المعرفة بجزء من الحقيقة لا يعرفه البعض الآخر، وقد ظلت المناجاة من مواضعات المسرح إلى أن اجتاحه تيار الواقعية بأضيق معانيها فى أخريات القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين بقيام مسرح « الحائط الرابع » حيث يلقى فى روع المشاهد أن ما يدور على خشبة المسرح نسخة طبق الأصل مما يدور فى الحياة . . إلا أن نفس الفلسفة الفنية التى طردت تقليدالمونولوج من خشبة المسرح أدت إلىظهوره فى فن آخر من فنون الأدب هو الرواية المقروءة، فقد وجد بروست ومن سار على نهجه من القصاصين أن التصوير الواقعى حقيا للشخصية يحتم إبراز جميع أبعادها وليس أقلها ما يدور فى عقلها من أفكارواضحة

---

* مجلة المسرح : مايو ١٩٦٣ .

أحياناً ومبهمة أغلب الأحيان ،وقد صحب هذا التيار الجديد فى الرواية تقدم علم النفس وزيادة معرفتنا بالقوانين التى تحكم الإدراك والتفكير .. وبخصائص مجرى الشعور أو تياره . . فرأينا الروائيين يستخدمون المونولوج الداخلى مباشرا وغير مباشر فى محاولات جريئة للاحاطة بالشخصية فى جميع أبعادها .

المنولوج والفنون الدرامية الحديثة :

وقد انتقل تقليد المونولوج إلى السينما بإمكانياتها الواسعة وقدرتها الفائقة على التمويه . . كأن يسمع النظارة المونولوج بينما الشخصيه أمامهم على الشاشة تسير أو تقف مطبقة الشفتين مما يوحى إليهم أنهم ينصتون إلى صوت أفكارها . . . وقد عادت المنجاة إلى الظهور على المسرح الحديث فى السنوات العشر الأخيرة كأثر من آثار مسرح بريخت الذى أخذ تدريجيا ينازع إبسن وشو الغلبة فى المسرح المعاصر ، ولعل أبرز سماته العزوف عن التمويه والاصرار منذ البداية على أن المسرح تمثيل ( محاكاة ) وليس نسخة من الواقع . . ويتضح لنا من هذه النظرة التاريخية السريعة أن المونولوج كتقليد مسرحى يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالنظرية الفنية للمسرح فى مختلف العصور .. وأن إنكار المشاهد لمواقف المونولوج أو قبولها مرتبط أساساً بنظريته هو عن المسرح . . أى بما يتوقعه هو من تقليد دقيق للواقع بحذافيره أو تحرر من قيوده الضيقة للكشف عن حقيقة أعمق من أن يبينها التماس ظاهر الأحداث والأقوال .

الوظيفة الدرامية للمنولوج :

تعود بعد هذا إلى دراسة المونولوج عند شكسبير بالذات ، كتقليد مسرحى أحسن الشاعر الاستفادة منه وسخره لأغراض درامية معينة يتميز بها مسرحه . ومن معاد القول أن الصراع عصب الحركة فى مسرح شكسبير وغيره من كتاب المسرح ، وأن الصراع نوعان : فهناك الصراع الخارجى الذى يبدو لنا من حوادث المسرحية كما تدور على الخشبة ، ثم هناك الصراع الداخلى الذى يدور فى نفس البطل .. وهو يوازى الصراع الخارجى ويؤثر فيه ، ومونولوج المناجاة هو وسيلة

المؤلف فى إخراج هذا الصراع الداخلى مسرحيا ، فمن وظائف المناجاة إذن أنها أداة لتصوير الصراع النفسى تصويرا دراميا . . وقد كانت على هذا الأساس من تقاليد المسرح الاليزابيثى التى ورثها عن المسرح « الشعبى » فى العصور الوسطى .

وقد يعيننا فى فهم هذه الأصول الموروثة للمناجاة فى المسرح الاليزابيثى أن نذكر نوعا من المسرحيات الشائعة فى انجلترا فى القرن الرابع عشر تسمى الأخلاقيات وقد ظلت لها بقايا تمثل فى القرى والمدن الصغيرة فى المناسبات حتى أوائل القرن السابع عشر ، كان هذا المسرح الشعبى يصور ما يتنازع النفس الإنسانية من قوى موزعة ، خيره وشريره . . فشخصياته ترمز إلى هذه القوى وتسمى الكرم والبخل ، الطيبة ، الجشع ، الأعمال الطيبة وهى تصطرع فيما بينها للفوز بالبطل الذى قد يسمى « الإنسان » أو الانسانية جمعاء ، وقد خلف هذا النوع من الدراما فى أحد مناظر مأساة الدكتور فاوستس حلقة من حلقات التطور التى أدت إلى مونولوج المناجاة كما نعرفه عند شكسبير فقد صور كريستوفر مارلو بطله الدكتور فاوستس فى موقف الصراع النفسى وقد وقف ملاك عن يمينه والشيطان مفيستوفيليس عن يساره . وكل منهما يهيب به أن يتبعه ، وهذه هى الصورة الفجة لموقف المناجاة التى أحسن شكسبير استخدامها ، وبلغ بها درجة من الكفاءة الدرامية لم يبلغها كاتب للمسرح فى عصره . . ولنضرب لذلك مثلا تلك المواقف فى مأساة مكبث . . فلعلها أقرب تراجيديات شكسبير إلى ذهن القراء إذ عرضها المسرح القومى فى العام الماضى ، كما درسها وما زال يدرسها آلاف من طلبة الدراسات الانجليزية عندنا كخير مدخل إلى دراسة ترجيديات شكسبير العظيمة .

ومكبث هى مأساة ذلك القائد الاسكتلندى البطل الذى يلتقى فى طريق عودته من ساحة القتال بثلاث عجائز يبشرنه بأنه أمير جلاميس وأمير كودور وملك فى المستقبل ... وفى صحبة مكبث قائد آخر يشاركه فخر النصر الذى أحرزه فى قمع ثورة الأمراء الثائرين وتثبيت أركان عرش الملك الشيخ دنكان ، وتبشر العجائز

بانكو بأنه سينجب ملوكا وإن لم يقدر له أن يلبس هو التاج ، وتلمس نبوءة الساحرات وترا حساسا فى قلب مكبث الذى يعلم مقدما أنه أمير جلاميس . ثم ما يلبث أن يأتيه رسل الملك يبشرونه أنه قد خلع عليه إمارة كودور مكافأة له على بلائه فى حرب الخونة .. وقد كان كودور يساعدهم سرا .. وهكذا تحقق من النبوءة جزءان وبقى الجزء الثالث وهو الأهم يغرى القائد الهمام بأن يقفز إلى عرش الملك وهو له كفء ... وتلعب المقادير دورها فى تزيين الجريمة فى نظره إذ يعلن الملك أنه سينزل ضيفا على مكبث فى قصره تكريما له وتشريفا .

وفى القصر نرى زوجة مكبث وشريكة طموحه وقد بلغها خبر النبوة تعد العدة لمؤازرة زوجها على تحقيقها .. ثم إذا جاءها خبر اعتزام الملك المبيت تحت سقف بيتها يقر قرارها على قتله .

المناجاة والصراع ..

ويقع موقف المناجاة الأول فى هذه المأساة بعد لقاء مكبث برسل الملك وقد تحقق من صدق جزء من النبوءة . . فهو يحدث نفسه مترددا بين فكرتين متعارضتين تلحان عليه هل سيتخذ من النبوءة بشير خير يشير إلى أن السماء تؤازره وتبارك آماله ؟ . أم يرى فيها نذير هوة سحيقة تعمل قوى الشر على أن ترديه فيها .. ويصور المنولوج صراعه هذا ( الفصل الأول — المنظر الثالث ) ولكنه لا يصل إلى قرار ، بل يكل أموره إلى المقادير تصرفها كيفما شاءت . ولكن الظروف تلق بمقاليدها إليه إذ يتخذ الملك قراره بالنزول فى قصره ضيفا . . . ثم يكون لقاؤه بزوجته التى تؤازر قوى الشر فى نفسه فتحرضه على اغتنام الفرصة لبلوغ مقصده .. وهنا يحتدم الصراع فى نفس البطل .. فهو ليس كزوجته التى عميت عيناها عن كل ما عدا التاج .. أما مكبث فعيناه مفتوحتان تريان المآخذ ومواطن العثار . ويصور شكسبير معالم هذا الصراع فى مناجاة مكبث الشهيرة فى مطلع المنظر السابع من الفصل الأول . إذ يعدد لنفسه الأسباب التى تحرم عليه ارتكاب جريمته . . فهو يخشى القصاص يحل به فى الدنيا .. هذا بصرف النظر عن عذاب الآخره ، والملك قريبه وضيفه فى نفس الوقت . . . وقد أغدق

عليه من نعمائه وكافأه مكافأة حسنة.. وهو ملك عادل وشيخ مستكين ، لاجبار ولا مستبد .. ويقر قرار مكبث بالعدول عن هذه الجريمة الشنعاء بعد أن صورها لنفسه فى أبشع صورة . ثم يكون دخول زوجته التى تعود فترجح جانب الشر فى نفسه .. وقد سلحت نفسها بكل ما تعرف فيه من طموح ومن حب لها .

وإذا أوى الضيف ومعيته إلى النوم وهجع كل من مالقصر . . سهر مكبث وزوجته يعدان العدة لما انتويا .. ونرى مكبث فى موقف الخنجر الشهير وقد أوشك على الهذيان .. تصطرع فى نفسه قوتان : الهلوسة والعقل السليم ، فهو يرى أمامه خنجراً فلا يصدق عينيه ، ويحاول أن يمسكه بيده فتقبض يده على الهواء :

أهذا خنجر أراه أمامى ومقبضه فى اتجاه يدى !
تعال إلى أمسكك ! لا شىء !
ألا أمسك كما أراك . أم أنك خنجر من صنع خيالى . نتاج زائف لعقلى المحموم ؟
ما زلت أراك محسوسا كخنجرى هذا ( ونتخيل دائما أن الممثل عند هذه الكلمات يخرج خنجره من غمده ) .
أتقودنى فى الاتجاه الذى أقصد .. وأنا الذى سيستخدم هذا السلاح . .
ما بال بصرى قد أضحى سخرية لحواسى كلها . . وقد يعدلها جميعا !
ما زلت أراك وعلى شفرتك ومقبضك نقط من الدم لم تكن عليك قبلا . .
هذا محض خيال — إنها الفعلة الدامية التى تبعث هذه الرؤيا أمام ناظرى .

ويتضح لنا صوت العقل السليم فى هذا الجزء من المنلوج .. كما يتضح لنا أن الحركة فيه تسير فى خطين مشتبكين . فمن ناحية نرى الصراع واضحاً بين العقل والهلوسة ، ومن ناحية أخرى نرى رؤيا الخنجر وهى تقوى وتتضح أمام البطل

من رؤيا غامضة غير محددة المعالم إلى خنجر مشابه لخنجره يقوده فى اتجاه فريسته، ثم إلى خنجر تتساقط منه نقط الدم ، وهذا هو الشعر الدرامى حقاً ، إذ يصل مكبث بعد يقينه من أن ما يراه ليس إلا هلوسة ناتجة عن توتره الشديد إلى إدراك موقفه فى عالم الإثم والشرور التى تتخذ من الليل مرتعاً للجريمة ومن ظلامه ستاراً تتخفى فى ظله حتى « لا تنظر العين ماتقترف اليد » .

ويصل مكبث إلى نوع من التوحيد بينه وبين عالم الشر أجمع ، يعبر عنه فى بقية المونولوج فيكشف للمتفرج عن أبعاد فى شخصيته وحدة فى خياله تجعله أرهف الجميع حساً ببشاعة جريمته التى يمضى إليها مفتوح العينين .

# الباب الثانى

## مقالات فى المسرح

١ — بيت برناردا ألبا على خشبة المسرح القومى .

٢ — توفيق الحكيم والسلطان الحائر .

٣ — شمس النهار بين الخرافة والواقع .

٤ — لعبة الحب : تحليل وتفسير .

٥ — قصر الشوق بين القصة والمسرح .

# بيت برناردا ألبا على خشبة المسرح القومى (*)

قرأت بسرور بالغ الإعلان عن إعادة عرض مسرحية بيت برناردا ألبا من تأليف الشاعر الأسبانى الكبير فيديريكو جارسيا لوركا ، وقد أحسن المسؤلون بمؤسسة المسرح بإعادة عرض هذه التحفة العالمية الفذة ونرجو ان يستمر عرضها طويلا وألا يجعلوا الحكم فى النهاية لشباك التذاكر . وقد عرضت هذه المسرحية فى مفتتح الموسم هذا العام ، ولم تلق رواجا يذكر بين جمهور النظارة لا لعيب فى المسرحية فأعمال لوركا عموما من أصلح المسرحيات الأجنبية للمسرح العربى ، إنما حدث أن أدوات الإعلام من صحافة وإذاعة وتليفزيون لم تحتفل كثيراً بالاعلان عن هذه المسرحية . ولم يسبق ظهورها أى تعريف بها يلفت إليها أنظار الجمهور وكتب عنها عدد من السادة النقاد ولكن تأخر ظهور ما كتبوا حتى قاربت مدة عرض المسرحية نهايتها ، كما اقتصر عدد ممن تصدوا للكتابة عنها فى الصحافة اليومية على تلخيص احداث الدراما بدون إبراز عناصر الجمال الفنى فيها ، ولعل جمهور المشاهدين لاتفوتهم هذه المرة مثل هذه التجربة الفنية الفريدة — فمسرح لوركا كما أسلفنا يتلاءم كثيرا والترجمة إلى العربية . فهذا الشاعر الأسبانى كان يكتب من تراث أدبى تدخله عناصر عربية كثيرة ، وكان فى تصويره لحياة الشعب الأسبانى بما له من تقاليد ذات أصول عربية عريقة فى الأندلس — كان قريباً جداً من حياتنا ، فهذه المسرحية مثلا « دراما عن حياة النساء فى قرى أسبانيا » . ويمكن أن نتصورها بحذافيرها — دراما عن حياة النساء فى صعيد مصر مثلا .

وكانت هذه المسرحية اخر ما خطه قلم لوركا للمسرح إذ كتبها قبيل مقتله على أيدى جنود الفالانج ( ١٩٣٦ ) بشهور قليلة . ويعتبرها كثيرون ذروة مسرحه وقد تخلص فيها عامدا من كثير من العناصر الغنائية والمحلية التى تميز

---

(*) المساء الأسبوعى ٢٠/٣/١٩٦٣ .

مسرحه وأحكم بناءها وحدد رقعة الأحداث فيها ، فبلغ قمة من الإتقان لم يرق لها من قبل . . فالاحداث كلها تدور داخل جدران بيت واحد ، وتبدأ فى اليوم الذى يصبح فيه بيت برناردا ألبا بيتا لا تسكنه إلا النساء ، فرب الأسرة قد مات ودفن فى ذلك اليوم . . وأصبح على الأم أن تحكم البيت وتصرف شئونه ، فهى لم ترزق ولدا بل خمس بنات تتراوح اعمارهن بين التاسعة والثلاثين «انجوستياس» والعشرين « اديلا » ولم تتزوج منهن واحدة .

ومن سكان البيت امرأة أخرى تمثل جيلا ثالثا هى الجدة « ٨٠ سنة » وهى أيضاً تحت حكم الأم لأنها عجوز مخرفة بلـغ بها الخرف درجة الجنون ، فأضحى سجنها مزدوجا فهى رهينة حجرة موصدة لا يسمح لهـا بالخروج إلى الفناء إلا مساء .

وقد نجح عبد الله العيوطى فى تصوير بيت برناردا ألبا هذا على المسرح مستعينا بتوجيهات المؤلف ومضيفا اليها من خياله ما أبرز بلمسات بارعة الشبه بين البيت وبين دير للراهبات من ناحية وبينه وبين السجن من ناحية أخرى ، وأكد صفة السجن فيه فى الفصل الثالث تأكيداً مضاعفاً إذ ظهر سياج من الحديد فى أعلى الجـــدران ، واصطفت حجرات الفتيات على الجانبين بأبواب رمادية كأنها زنازين الحبس الانفرادى ، كما أسقط البيت على المسرح وأظهر القرية والمروج الخضراء ونوافذ بيوت الفلاحين يلمع فيها الضوء مساء ، وكل ذلك ساهم مساهمة فعالة فى خلق الجو المناسب للمأساة

وفى الحديث التقليدى بين خادمتين فى مفتتح المسرحية يكشف لنـا المؤلف من ظروف الأسرة ما يهمنا لمتابعة الأحداث فنعرف أنها أسرة عريقة النسب ، لا يدانيها فى عراقة النسب أحد من جيرانها ، تحكمها أم محافظة متعالية . وفى هذا تكمن مأساة بنات برناردا ألبا . . فقد أولين من عراقة النسب ما جعل أمهن تستنـكف مصاهرة أسر دونهن مكانة فتطرد الخطاب على قلتهم ، ولكن ليس لهن من الثراء ما يجتذب خاطبا يمكن أن ترى فيه الأم كفئا لبناتها .

ومنذ الفصل الأول ندرك أن مجتمع القرية يحكمه قانون أخلاق مزدوج فما يحرم على النساء مغفور للرجال . النساء يطلبن الرجل ولكن فى حيطة وتلصص ، فبنات برناردا ينظرن إلى الرجال من شقوق النوافذ ، وبرناردا نفسها تتسمع أخبارهم من خادمتها . أما الرجال فيطلبون المرأة فى صراحة وجسارة ، فالأب المتوفى كان يرفع قميص الخادم خلف جدار الاسطبل والمعزون من الرجال يتحدثون عن مغامرة جماعية فى حدائق الزيتون ، ولابونشيا الخادم العجوز تعطى ابنها مالا ليصحب غازية إلى حدائق الزيتون « لأن هذه الأشياء ضرورية للرجال » أما إذا ظهر أن فتاة من القرية قد حملت سفاحا فالرجم نصيبها والحرق بالنار . .

ويذهب فرانسيا لوركا شقيق المؤلف إلى أن البطل الحقيقى لهذه المسرحية هو الرجل ، فان أهم شخصية فيها هى شخصية الشاب بيبى الرومانو ( ٢٥ سنة ) خطيب الأخت الكبرى وعشيق الصغرى ، ولكنه لا يظهر على المسرح بتاتا فهو ليس شخصية فردية بل رمزا « بعكس الأم والفتيات إذ تؤكد المسرحية فردية كل منهن » .

وبيبى هذا يمثل عالم الرجال الذى ينطلق خارج أبواب البيت وتتطلع إليه نساؤه جميعاً . وهو يأتى البيت خاطباً رسمياً للأخت الكبرى مع أنها فى التاسعة والثلاثين وهو — كما نسمع — فى الخامسة والعشرين ، ثم هو يتلصص فى الظلام عاشقاً للصغرى لأنها أجملهن ، ولا نقول هنا إنه أغراها فهى التى تصدت له ، كما أن بقية الشقيقات مدلهات بحبه ، وقد أحسن لوركا بالاحتفاظ به خارج المسرح .. نسمع به ولا نراه وكان تجسيده فى شخصية بالذات كفيلا بإضعاف قيمته الرمزية .

وقد جعل لوركا من الحصان فى الفصل الثالث خير معادل للذكورة التى يمثلها بيبى ، فهذا الحصان يدق أرض الاصطبل فيهز جدران البيت حتى يكاد يقوض أركانه ، ويستمع النظارة إلى ما يثيره من ضجيج ، ويرون ما يرتسم على عيون برناردا وبناتها من قلق ، كل هذا فى الفصل الأخير قبيل النهاية الفاجعة وأديلا تنتظر فى قلق وشقيقتها الشوهاء ترقبها بعين ماكرة ، وتأمر برناردا بأن يفك عقال الجواد

ويترك طليقاً فى الفناء حتى لاينهار البيت على رءوسهن ، وهو بهذا يصلح معادلا موضوعياً للذكر الذى قوض أركان بيت برناردا ألبا .. فبيبى هو الآخر يذهب طليقاً تحت الأغصان والنجوم اللامعة عندما ينكشف سره وسر اديلا ، أما الفتاة فتشنق نفسها حزنا عليه .

وفى هذه المسرحية أمثلة كثيرة لقيمة التعبير غير المباشر فى العمل الفنى يجدران يلتفت له الناشئون من كتاب المسرح ، فالجدة العجوز المخرفة هى التى تعبر بصراحة عن موضوع المأساة لأنها مخرفة لا تحكمها تلك القوى الجبارة التى تعقل ألسنة حفيداتها ، فهى التى تصيح مطالبة بالزواج من « شاب جميل على شاطىء البحر » وهى دائما تقرن الزواج بالانطلاق إلى شاطىء البحر ، ومن الواضح أن الزواج بالنسبة لحفيداتها يعنى أولا وقبل كل شىء الخروج من سجن برناردا ألبا الذى تحكمه التقاليد فيفرض عليه الحداد ثمانى سنوات لموت الأب .

ولعل المأخذ الوحيد على إخراج فتوح نشاطى البارع لهذه المسرحية هو إبرازه الجدة كشخصية مثيرة للضحك مما يفسد وظيفتها الأساسية وهى التصريح بما يعتلج فى نفوس الأخريات ، وتتأكد هذه الوظيفة فى الفصل الثالث وقد احتدم الصراع وقاربت المأساة الذروة .. إذ نرى العجوز تتسلل خارجة من حجرتها كما تسللت أديلا للقاء حبيبها ، والعجوز الخرفاء تحمل حملا تدلله كطفل فتبرز جانب الأمومة الحبيسة فى صدور الفتيات النائمات كل فى زنزانتها المنفردة .

وقد كان الاقتصاد والتركيز رائد المؤلف فى جميع المواقف تقريباً فالحوار بسيط فى الظاهر ولكنه مشحون بالظلال والمعانى الخبيئة « تقول الخادم — مثلا إن برناردا تملك خير قطيع فى القرية ولكن الأسعار للأسف فى هبوط مستمر » ويدرك السامع للوهلة الأولى أن ما يصدق على قطيع الماشية يصدق أيضاً على قطيعها من البنات اللاتى تدهور سعرهن فى سوق الزواج .

ولا يقتصر لوركا فى استخدامه لقوة الإيحاء على الحوار فهو يستخدمه ببراعة فى إبراز معنى الأحداث ، فنى الفصل الثانى نرى الفتيات الحبيسات يطرزن

جهاز العرس كالمعتاد وإن كان العرس يبدو أملا أبعد منالا من أى يوم مضى بعد فرض مراسيم الحداد على البيت . ونراهن يشكون من حرارة الجو داخل البيت ، ونسمع من الخادم أن النسيم يهب على الحقول نديا ، وتصل إلى أسماعهن أصوات من بعيد تدل على أن الحياة تصطخب خارج نوافذهن ، فالفلاحون الطلقاء سعداء بموسم الحصاد ، ويحمل النسيم إلى أسماعهن أغنية للحصاد ، فالدنيا خارج البيت تنعم بالخصب والنماء ، أما فى داخله فالجو المحرق والصراع المجدب بين الشقيقات .. ويعقب موكب الحصاد موكب آخر كأنه النذير إن تجرؤ منهن واحدة على الاستجابة إلى دواعي الخصب فى الموكب السابق ، فهذا موكب العار والفضيحة ، حيث ترجم الفتاة الزانية ويحرق موضع خطيئتها وبالنار . ويكون له أبلغ صدى فى نفوس الجميع ، ويظهرنا على خبيئة نفوسهن من الأم التى تنشق مبتهجة بعذاب الخاطئة إلى أديلا الصغيرة التى تبكى طالبة لها الرحمة .

ويجدر بنا أن نشير هنا إلى عزوف لوركا عن إظهار مناظر العنف على المسرح فى هذه الدراما بالذات مما يضفى عليها روعة الفن الكلاسيكى الأصيل ، وهو يكتفى بالتلميح والإشارة فيبلغ ذروة التعبير بأبسط الوسائل وأكثرها قصداً .. فحتى فاجعة انتحار أديلا تتم خارج خشبة المسرح ، وتعبر الخادم المرتاعة عما رأت بإشارة بليغة إلى حنجرتها وبصلاة متحشرجة على شفتيها وهى تحول دون الأم والدخول إلى حيث جثة الفتاة المشنوقة .

# توفيق الحكيم
# والسلطان الحائر (*)

عندما عرضت مسرحية السلطان الحائر على خشبة المسرح القومى فى العالم الماضى ، أثار عرضها فى نفسى سؤالا يلح على كلما تعرضت لعمل جديد من إنتاج توفيق الحكيم : لماذا قدم الحكيم إلينا فى بدء تطلعنا إلى القراءة على أنه «الكاتب الذاهل صاحب البرج العاجى » الذى يعيش بمنأى عن أحداث عصره ، لا يحفل بما يشغل بال مواطنيه من مشكلات . وكم خاضت المجلات المصورة فى أوائل الأربعينات فى حديث «راهب الفكر وعدو المرأة» و «صينية البطاطس» التى يفرضها اختباراً للمرأة الجميلة إذا شاءت الظفر به زوجا !

ثم رأينا من تعرضوا له بالنقد الجاد يفيضون فى الحديث عن مسرحه الذهنى كمسرح تصطرع فيه الأفكار لا الأشخاص ، أفكار مجردة لا تمت إلى حياة هذا الجيل بصلة ، فإذا أتيح لنا أن نتعرف على أعماله بأنفسنا أدهشنا بعد كل هذا أن نجد فيه كاتباً حساساً مفكراً . يعيش مشكلات عصره وقومه ويدلى بدلوه فيها على مستويات مختلفة ، فلعل ما حدا البعض إلى اتهامه بالتعبد اللاهى فى محراب الفن أنه لم يجنح إلى التعبير المباشر إلا فيما ندر ، واتخذ لنفسه طريق التعبير الفنى السليم أى التعبير غير المباشر ، وهو لا يتعلق بالجزئيات ، بل يتعمق المشكلة إلى لبها ليكشف عن العناصر الانسانية الثابتة على مر الأجيال وعلى اختلاف ظروف المكان . .

والسلطان الحائر تمثل قمة فى مسرح توفيق الحكيم إذ تجمع بين المعالجة الفنية لمشكلة خطيرة من مشاكل الانسانية وبين البناء الدرامى المحكم الذى يمتاز بالحركة

---

(*) مجلة المسرح : مارس ١٩٦٤ .

والمفاجأة والتشويق ، فهو يتعرض لمشكلة الحكم ونوعه ومقوماته ، وهى مشكلة لا شك خطيرة قديمة كما أنها أيضاً معاصرة بمعنى أنها تشغل أذهان هـذا الجيل بأسره ، وقد شغلت الحـكيم فيما يبدو فى مراحل متعددة من تاريخه الفنى ، عالجها بصراحة فى عـدد من المقـالات نشرت بالصحف سنة ١٩٣٨ وجمعها بعدئذ فى شجرة الحـكم وعالجها أوعالج بعض جوانبها فى مسرحية إيزيس ثم ها هو يعود إليها فى السلطان الحائر . .

ففى إيزيس رأينا الصراع يدور حول الوصول إلى الحكم وإلى أى مدى يمكن للخير أن يمسك بمقاليد هـذا الـكون بدون اللجوء إلى حيل « قيصر » ورأينا إيزيس الأم تثور فى وجه المفكر المثالى الذى يرفض لحوريس أن يصل إلى الحكم إلا من طريق الشرف «إن خصمنا فى هذه المعركة رجل قوى مغامر، بارع الوسيلة واسع الحيلة ، وهو فوق ذلك مطلق اليدين يطعن بكل سـلاح . . فى حـين أننا نريد أن نـكتف حوريس بقيود الشرط ، ونقدمه لخصمه مغلول اليدين مكشوف القلب » .

فإذا كانت المشكلة فى إيزيس هى الطريق إلى الحـكم فهى فى السلطان الحائر نوع هذا الحـكم ، فالسلطان قد وصل إلى الحـكم بطريق أو بـآخر وليس هذا ما يعنينا ، ولا شك فى أنه حاكم عادل شجاع قد أبلى فى الحرب وفى السلم ، يعتز به أعوانه وتحرص عليه رعيته إذ لا يجود الزمان بمثله إلا قليلاً ، وعقدة الدراما هى هل يحـكم هذا السلطان بالقانون أم بالسيف ؟ ، وهو المسئول وحده عن هذا الاختيار والمتحمل لتبعته وحده ، وليس عليه حرج أن يتبع أسهل الطريقين أو أصعبهما فلا شعبه ولا مستشاروه يعرضونه لأى ضغط . ولحظة الاختيار التى تمثل ذروة التوتر الدرامى فى المسرحيات العظيمة هى اللحظة الرهيبة فى حياة هذا السلطان الذى يمتثل له الجميع عن حب واقتناع :

الوزير : أنت مولانا وحاكمنا .

السلطان : نعم ، وتلك ساعتى المخيفـة ! الساعة المخيفة لـكل حاكم ! ساعة

يصدر القرار الأخير ، القرار الذي يغير مجرى الأمور ! ساعة أن ينطق بذلك اللفظ الصغير ، الذي يبت في الاختيار الحاسم ! الاختيار الذي يقرر المصير !

السلطان الحائر ص ٨٠ .

ولم يكن أسهل على هذا السلطان المحارب الشجاع من أن يمضي في طريقه معتمداً على السيف ولكنه يذكر في محنته أن :

«السيف يعطي الحق للأقوى . ومن يدري غداً من يكون الأقوى !!»

وقد اتخذ الحكيم للتعبير عن هذه المشكلة القديمة الجديدة أبداً إطاراً يخرجها تماماً من حيز الزمان والمكان ، فهو يتخذ لها الإطار الشرقي القديم ، ولكنه إطار شفاف لا يحمل من معالم هذا الشرق إلا أسماء الشخصيات أو بالأحرى وظائفها : السلطان — الوزير — القاضي — المؤذن — الجلاد ، ولا يدعمه إلا الحديث عن الجواري والنخاس والسلطان الراحل الذي دفع ألف دينار ثمناً للصبي الصغير ، وهو نفس الإطار الشرقي الشفاف الذي اتخذه كثير من أدباء فرنسا في القرن الثامن عشر ستاراً يغلفون به قصصاً ترمي إلى النقد الاجتماعي أو السياسي أو التأمل الفلسفي في مكان الإنسان من الوجود وغير ذلك من الأغراض ، وهو التراث الذي أسهم فيه فولتير بقصص زاديج وكانديد وأسهم فيه منتسكيو برسائله الفارسية وجونسون الإنجليزي بقصة راسلاس فهذا التقليد الأدبي الذي ساد فرنسا على أثر ترجمة ألف ليلة وليلة إلى الفرنسية في مطلع القرن الثامن عشر قد انتقل منها إلى الآداب الأوروبية الأخرى ، وظل قائماً وإن قلت سعة انتشاره حتى يومنا هذا ، وهو التقليد الذي كتب منه الحكيم شهرزاد سنة ١٩٣٠ والسلطان الحائر سنة ١٩٥٩ وليس أدل على ذلك من أن السلطان الحائر قد كتبت أولاً بالفرنسية وأننا نجد حتى في النص العربي عبارات مثل : « . . ولم يبق عليكم إلا تسليمي البضاعة المشتراه . . وإني أطلب تسليمها في المنزل ص ١٢٣ »

ويبـــدو لي أن إبراز التقليد الأدبي الغربي الذي تنتمي إليه

المسرحية من الأهميه بمكان إذ يعصمنا من خطأ وقع فيه كثيرون عندما عرضت المسرحية فى العام الماضى ، إذ نظر البعض إليها كما لو كانت مسرحية تاريخية تعالج فترة معينة من تاريخ المماليك والنص المكتوب براء من هذا التفسير ، ولكن يبدو أن القائمين بأمر إخراجها على المسرح يحملون مسئولية هذا الخطأ فقد ركبوا شططاً فى إلباس المسرحية ثوب الواقعية .

وكانت الملابس والمناظر بإبرازها التفاصيل الدقيقة للثوب الشرقى تمثل محاولة يائسة للتمويه على المتفرج بأن مثل هذه الأحداث قد حدثت فعلاً كما أوردوا فى مقدمة البرنامج اسم قاض من العصر المملوكى بينه وبين قاضى المسرحية بعض الشبه ، مما حدا بأستاذنا الكبير الأستاذ أمين الخولى إلى محاسبة كل من المخرج والمؤلف على تشويه شخصية مثل هذا القاضى الجليل .

والواقع أن المؤلف برىء من هذه التهمة ، لأن المسرحية رمزية تعالج مشكلة إنسانية تصدق فى كل زمان ومكان ، وليس الثوب الشرقى فيها إلا مطية لهذه المعالجة ، والأحداث خرافية تماماً ولا علاقة لها بأى حادثة تاريخية إن وجدت ، ولم يعن الكاتب بأن يقنعنا بمعقوليتها أى بإمكان وقوعها فعلاً ، بل هو على العكس من ذلك يؤكد الصفة الخرافية فيها بإبراز عنصر « الأوضاع المقلوبة » فالمنظر الأول بين الجلاد والمحكوم عليه يؤكد هذا العنصر فهو بمثابة مفتاح لجو المسرحية ، فمنذ أن نرى الجلاد يطالب المحكوم عليه بأن يرفه عنه ويستحسن غناءه ويسقيه الخمر على حسابه ، ندرك فوراً هذه الصفة فى المسرحية ولا تفتأ بعض الشخصيات تذكرنا بهذا من حين لآخر فالسلطان يقول « نعم . . كل شىء اليوم يسير مقلوباً معكوساً » ص ١٥٣ .

وتظهر براعة توفيق الحكيم ككاتب مسرحى فى الطريقة التى يكشف بها هذا المنظر الأول عن الموقف الذى تسير منه الأحداث ، فالمحكوم علية ممنوع من الكلام عن تهمته وهو فيما يبدو لم يحاكم والجلاد العجيب ينتظر أذان الفجر كى يطيح برقبته وتتدخل الغانية لتعطيل المؤذن ، وبذا تتيح للمحكوم عليه أن يحاكم

أمام السلطان ، ومن خلال المحاكمة تنكشف تهمته للمتفرج وللسلطان وللقاضى . وتهمته أنه قال الحقيقة ، والحقيقة أن السلطان — وهو من سلاطين المماليك — عبد لم يعتق قبل وفاة مولاه السلطان السابق ، وكشف هذه الحقيقة يوقع السلطان وهو بطل المسرحية فى مأزق الاختيار . إنه مأزق هملت وماكبث وكل المشاهير من أبطال الدراما . والصراع فى نفسه بين قوتين يمثلهما فى الخارج القاضى الذى يمثل القانون ، والوزير الذى يمثل السيف أو السلطة التنفيذية .

ولكن السلطان ليس هاملت إنه محارب شجاع ولذا فهو يختار الطريق الأصعب ، ويذعن للقانون وتبلغ براعة الكاتب الذروة فى إظهار المفارقة بين سطوة السلطان ومكانه ، وتعريفه فى نظر القانون :

ـ القاضى: باعتبارك فى نظر القانون متاعا مملوكا للسلطان الراحل . فقد أصبحت جزءا من ميراثه ، وبما أنه توفى عن غير وريث، فقد آلت تركته إلى بيت المال . وعلى هذا فأنت الآن متاع من الأمتعة المملوكة لبيت المال . متاع عقيم ، لا يدر ربحا ، ولا يأتى بغلة . وإنى بصفتى أيضا خازناً لبيت المال ، أقول : إنه قد جرت العادة فى مثل هذه الأحوال على التخلص من المتاع العقيم ببيعه فى المزاد حتى لا تضار مصلحة بيت المال ، وحتى ينتفع بحصيلة البيع فيما يعود على الناس عامة والفقراء خاصة بالنفع . . ص ٦٥ — ٦٦

والقانون — فيما يتضح للسلطان وللمتفرج فيما بعد — يفرق بين نوعين من التحايل فهناك تحايل مقبول لأنه فى حدود حرفية القانون وهناك تحايل مرفوض لأنه غيرقانونى . فالقاضى الذى يرفض التواطؤ مع الوزير والسلطان والاعلان عن وجود حجة وهمية للعتق ، ويرفض أن يشترى الوزير السلطان فى السر ، هـذا القاضى نفسه يتحايل فى حدود القانون بأن يضيف للبيع بالمزاد شرطا هو عتق المتاع المبيع ( أى السلطان ) فى جلسة البيع نفسها ، ولكن الأمور لا تسير وفق ما يدبر ، إذ يرسى المزاد على نفس الغانيه التى أنقذت رقبة المحكوم عليه ؛ وهى ترفض توقيع حجة العتق وتقارع القاضى حجة بحجة ، تقارعه بالمنطق وتصر

على الاحتفاظ بذلك المتاع الذى دفعت فيه مالها ، وينذرها السلطان أنه فى هذه الحالة سيتنازل عن العرش ، وهكذا يتكرر مأزق الاختيار بصورة أخرى فى الفصل الثانى ، ويصبح على المرأة أن تختار إما أن تحتفظ بالرجل ملكا خاصا لها ، أو تدعه أو بالأخرى تسرحه ليقوم بوظيفته وواجبه نحو شعبه . .

وتشترط المرأة أن يقضى السلطان فى بيتها ليلة قبل أن تعتقه فيفرض عليها القاضى أن يكون ذلك عند أذان الفجر . وكما كان تأخير المؤذن سببا فى بدء حركة الحدث يكون تقديم الأذان سبباً فى انفراج الأزمه وإيذانا بتوقف الحركة فالقاضى الذى لا يهمه من القانون إلا حرفيته يأمر المؤذن بالأذان بعد منتصف الليل بقليل ويطالب المرأة بإطلاق سراح السلطان . والسلطان نفسه يرفض مثل هذا التحايل ولكن الغانية تضارعه كرماً وتعتقه .

إن هذا التكرار فى غير تشابه هو ما يضفى على المسرحية عنصر الاتزان الذى يميزها ويشهد ببراعة الكاتب فى اختيار الشكل المناسب للدراما .

ولعل رسم حدودها فى نطاق أذان للفجر لم يؤذن وأذان يرن فى الأسماع عند منتصف الليل مما يؤكد العنصر الخرافى فيها وكأنها قصة من قصص شهرزاد التى يؤذنها صياح الديك بطلوع الصباح فتسكت عن الكلام المباح .

الشخصيات :

والحديث عن شهرزاد لا مناص يجرنا إلى الحديث عن شخصيات المسرحية . وجلها شخصيات عرفناها فى ألف ليلة وغيرها من قصصنا الشعبى وعرفناها أيضاً فى شهر زاد الحكيم نفسه . ولكنه فى هذه المسرحية قد جردها تماما من أى صفات جزئية . فهى شخصيات وظيفية ، لا نعرف عن الوزير شيئا إلا أنهمساعد الملك الذى يمثل السلطة التنفيذية . والقاضى أيضاً لا اسم له ولاذات ، إنه القانون مجسما ، ولم يتكلف الكاتب أن يموه على المتفرج أو القارىء بأن يجعل شخصياته

تاريخية أو يبرر سلوكها ، فأين ذلك الوزير الذى كان يخاطب الشعب أيام سلاطين المماليك ، ويحدث الناس عن واجبهم القومى تجاه الوطن والسلطان ؟ إن الوزير شخصية معاصرة كما أسلفنا وهو يتآمر لإخفاء الحقيقة فيأمر بإعدام المتهم قبل وصول القاضى والسلطان ، وإذ يحبط مسعاه نراه يتآمر فى الفصل الأخير بطريقة عصرية جدا ، إذ يؤلب الناس على الغانية ويشعل غضبهم بأن يختلق لها تهمة عصرية من عنده هى الجاسوسية ! ويوازيه فى الجانب الآخر القاضى الذى لا يرى من القانون إلا حرفيته ، ويمثل الشعب فى المسرحية شخصان هما الخمار والإسكاف وهما أيضا يمثلان نقيضين وإن تشابها ولكن بينهما وبين السلطان وحاشيته بون شاسع فعامة الشعب مشغولون بأمور حياتهم ، السلطان بالنسبة لهم متاع من أمتعة الترف ( تحفة ) ، ولا فرق بين سلطان وسلطان ، إلا أن هذه الشخصيات جميعها تصغر إلى جانب السلطان والغانية ، فهما عماد المسرحية حقا ، وقد أضفى عليهما الكاتب من فيض عنايته ما جعلهما مثالا لشخوص المسرح ، فبينهما من التشابه والتضاد ما يربطهما ربطا متينا كندين على اختلاف مكانهما فالسلطان فى عليائه والغانية فى مكانها الزرى من المدينة بينهما من أسباب التشابه مالا نفطن له فى بدء المسرحية . فكلاهما يسير فى الطريق الذى اختاره ولا يحفل بما فى الطريق من أوحال وكلاهما يصل إلى الحرية بهذه الطريقة ، وكلاهما يعلو على بقية الشخصيات ولا يجد كفئا له فيمن حوله . فالسلطان يرفض تآمر وزيره ويسمو على تحايل القاضى ، وهو شجاع لا يعرف المناورة ، أما الغانية فتكشف هذه المناورات ولا تحفل بهـا ، وهى لا تحفل بما يقوله عنها الناس ، ولا تعبأ بأن تشرح لهم الحقيقة « لأنه لا خير فى حقيقة لا يصدقها الآخرون » ومن المفارقات العجيبة فى المسرحية أننا نكتشف فى البداية أن هذا السلطان المهيب عبد « متاع عقيم » ، وأن هذه الغانية التى يسخر منها الجلاد والاسكافى امرأة حرة بكل ما لهذه الكلمة من معنى ، وهى التى تمنح السلطان حريته فى النهاية كما أنقذت رقبة المحكوم عليه فى البداية ..

وقد اجتهد النقاد فى تفسير ما ترمز إليه الغانية فمن قائل إنها الحرية ومن

قائل إنها الشعب المصرى ، وقد نجتهد فنقول إنها الفن فهذا أقرب إلى النص ، ولكن مثل هذا التفسير لا طائل تحته . . فليس من الضرورى أن ترمز الشخصية إلى شيء آخر . إن الغانية امتداد لشخصية المرأة الأريبة الشجاعة الفاعلة كما صورها فى شهرزاد وفى إيزيس ، فهى تحرر الرجل أى تنقذه من عبوديته ، ولعل الشبه بين شهرزاد التى حررت زوجها من عبودية الشهوة والنقمة عن طريق الفن ( القصص ) وبين الغانية التى حررت السلطان بعد أن أطلعته على حياة الفن فى بيتها ، لعله شبه مقصود يشير إليه الكاتب من طرف خفى فى ذلك الحوار الطلى بين السلطان والغانية فى الفصل الثالث ، إذ تطلب منه أن يحكى لها قصته فيرد متعجبا « أنا الآن الذى يحكى القصص ؟ »

— ولم لا ؟

— حقا .. هذا ما ينبغى !.. ما دمت أنا فى وضع شهرزاد ! هى أيضاً كان عليها أن تحكى القصص الليل بطوله فى انتظار الفجر الذى سيقرر مصيرها ..

— لا .. أنت السلطان دائما .. أما أنا فهى التى فى وضع شهرزاد الجالسة دائما عند قدميك . .

والغانية التى تحمل تبعة الاختيار كما حملها السلطان امرأة من لحم ودم . حقا إنها ليست بغيا كما يظنها أهل المدينة بل فنانة قبلت أن تدفع سوء السمعة ثمنا لصحبة الفنانين من الرجال ، لكنها كما قلنا امرأة يطربها أن يكون لها ذلك الخطر فى المدينة ، ولا تكاد تخلو بالسلطان حتى تسأله عن الحب فى حياته ، وترتد آسفة إذ تعلم منه صراحة أن لا مكان للحب فى حياة سلطان محارب مثله . .

أما السلطان فقد عمق الكاتب أبعاد شخصيته حتى لم يعد يقتصر على تمثيل الحاكم ، بل أضحى يمثل الإنسان . حقا إن بينه وبين شهريار توفيق الحكيم فى الثلاثينات بعض الشبه ، إلا أنه شبه طفيف فشخصيته أبرز فى معالمها وأكثر نضجا ، فهو لا يجوب الأرض بحثا عن الحقيقة بل يكشفها فى عقر داره . فلا يصعقه أن يعرف نفسه عبدا فى نظر القانون على ماله من جبروت ، ويمضى

فى طريقه كالسهم لا يلوى على شيء يتقبل حريته على يد أضعف رعاياه ، ويعود إلى قصره وقد اكتسب لا الحرية وحدها بل ما هو أثمن منها وهو الحكمة .

إن مثل هذا المقال القصير ليقصر عن تفصيل براعة الصنعة المسرحية فى السلطان الحائر ، وهى صنعة تقترن بعمق التفكير ، وبقدرة فائقة على صياغة الحوار الطلى واستكشاف المفارقة والفكاهة الهادئة إلى جانب السخرية اللاذعة فى كل موقف ..

أمد الله فى عمر الأستاذ الحكيم وغمرنا بفيض إنتاجه فنانا مفكراً يحتل مكان الصدارة بين كتابنا كما عرفناه دائماً ..

# شمس النهـــار ..

# بين الخرافة والواقع (*)

لعل كثيراً من القراء يشـاركوننا ذلك المزيج من اللهفة والترقب الذى ننتظر به عملا كبيرا لتوفيق الحكيم فى كل موسم ، وعندما طالعتنا شمس النهار فى الجمعـة الأولى من سبتمبر على صفحات « الأهرام » ، رأينا الحكيم قد عاد بنا إلى جو ألف ليلة الذى استقى منه شهر زاد وركب علية السلطان الحائر درة مسرحه بلا منازع ، رأينا فى شخوص شمس النهار تلك الشخصيات من القصص الشعبى التى رسخت فى أذهاننا منذ الطفولة : الملك والوزير وبنت السلطان ، وقد اصطفاها توفيق الحكيم وطوعها لأغراضه الفنية حتى أضحت من صميم أدبه واصطبغت بلون من خياله . فهذا السلطان يوجه إلى وزيره تلك الجملة الخالدة :

— قلت لك دبرنى ياوزيرى

— التدابير لله يامولانا السلطان .

إلا أن سلطان الحكيم ليس كسلطان القصص الشعبى ،فهو يقف متذمراً إزاء هذه الجملة التى سمعها كما سمعناها مرات ومرات .

— سمعتها منك عشرين مرة ! طبعاً التدابير لله ! لـكنك أنت وزيرى وهذه وظيفتك ، تفكر معى وتدبر لى . هل تريد أن تقبض أنت المرتب وتترك لى العمل يتـولاه الله ... العمل السهل تقوم به والعمل الصعب تتخلى عنـه لله تعالى .

— وأى بأس أن أسأل الله المعونة ؟

---

( * ) مجلة المسرح : ديسمبر ١٩٦٤

— ولماذا لا أسأله أنا مباشرة وأوفر المرتب ؟

إن هذا الحوار الطريف فى مطلع المسرحية يهيؤنا لأن هـذا السلطان وذلك الوزير من نوع جديد لم يعرفه القصص الشعبى ، إننا بصدد تمحيص لـكثير من المسلمات التى نسمعها كل يوم بدون أن نلقى إليها بالا ، ويتضح لنا من حديث السلطان الضجر ووزيره الحائر أن الفساد قد استشرى فى البــــلاد وأن السلطان مسئول ضمنا عن هذا الفساد ، فهو الذى قال « هذه هى المرتبات الرسمية . . وبعد ذلك كل واحد وشطارته » . إلا أن الشطارة قد زادت على حدها فى نظره . وفى هذا الجو حيث لا هم للجميع إلا اقتناص المتعة من أى طريق يبدو سلوك الأميرة شمس النهار غريباً حقاً ، إذ يكشف لنا حديث السلطان مع وزيره أنها هى المشكلة التى تؤرقه فهى ترفض أن تسير على الطريق الذى اختطه المـلوك لبناتهم ، وهى عنيدة صلبة الإرادة « عجيبة فريدة فى نوعها ، برعت فى ركوب الخيل واللعب بالسيف وقراءة الـكتب وإطالة التأمل والزهد فيما يعجب ويبهر » . وقد اشترطت شمس النهار أن يمر أهل البلد من الرجال تحت شباكها لتختار منهم زوجاً ، وهذا هو المأزق الذى يطلب الملك فيه المعونة من وزيره الحائر .

وموقف الأميرة العنيدة التى ترفض الزواج عموماً موقف معروف فى القصص وهو العقدة التى تنبع منها قصص **ألف** يوم ( ألف ليلة الفارسية ) . أما الأميرة التى يمر الخطاب تحت شباكها فهى الأخرى من الموضـوعات المـألوفة فى **ألف** ليلة وقد جمعها المؤلف فى شخص شمس النهار ثم جعل منها بطلة معاصرة ، لها سمات المرأة الجديدة كما صورها فى مسرحه منذ العشرينات : « امرأة غير عادية ، ثائرة ، متطلعة ، تسخر من كل شىء ولا تحافظ إلا على أصول عقلها السليم أو غير السليم » ( شباك التذاكر ١٩٢٦ ) وهذه المرأة الجديدة — سواء أكانت تسمى عنان أم شمس النهار — حائرة لا تعرف ماذا تريد ، فالأميرة وأن رفضت الزواج التقليدى بغيى من الأمراء تعيش فى كنفة خاملة كما تعيش شقيقتاها إلا أنها لا تعرف بالضبط أى نوع من الرجال تطلب ، ولـما كانت أميرة يملك أبوها رقاب العباد فقد طلبت أن يفتح الباب لـكل خاطب كى تختبر الجميع لتعثر من بينهم على مطلبها .

وقد ظهرت حنكة الحكيم كمؤلف مسرحى فى أنه لايظهرنا على تدافع الخلق فى الأسبوع الأول من فتح باب القصر أمام الجمهور بل يرفع الستار فى المنظر التالى عن قاعة القصر وقد انفض الزحام بعد أن عاد الخطاب خائبين مجلودين ، والسلطان ووزيره فى حيرة من أمر هذه الفتاة التى لايعجبها العجب . ويجد المؤلف مجالا لأن يقدم لنا عينات من العروض التى يضعها الرجال تحت قدمى الأميرة ليفوزوا بيدها : فالأول يعرض الثروة ويعبر عنها بلغة ألف ليلة ، فلو كان ما تطلبه فى كبد الرخ لاقتنصه لها ، ويبدو أن شمس النهار قد سئمت سيرة الرخ وسيرة جزائر واق الواق والقصر المشيد على أعمدة من المرجان وكلها من المطالب العسيرة التى يزخر بها القصص الشعبي ، وهى فى كل هذا زاهدة تسأل السؤال الواقعى الذى لايجد له الخاطب جواباً : ماذا هى فاعلة طول يومها فى قصر من رخام على أعمدة من المرجان فى جزائر واق الواق ؟ أما الثانى فيعرض عليها سعادة الحب والأمومة لا فى هذا العالم حيث « كل واحد وشطارته » ولكن فى عالم الأساطير والأحلام :

— الحب — سعادة الحب . فى عش جميل مريح . لا هو بالباذخ ولا هو بالصغير . لدينا ما يكفينا لرغد العيش وأكثر . حقل واسع وحديقة غناء وجداول ماء . وبعض الخدم حولك موكلون بخدمتك وراحتك ، وستنجبين منى الشاطر حسن ، شعرة من فضة وشعرة من ذهب . وست الحسن والجمال ، إذا ضحكت طلعت الشمس وإذا بكت هطل المطر .

ويطرب السلطان ووزيره لهذا الكلام إلا أن الأميرة تفسد الصورة الأسطورية الشهيرة بتعليقها الساخر « ياسلام ! » ولا تقبل ضماناً أنه رأى ذلك فى المنام وأن أحلامه لاتخيب . ويكون نصيبه الجلد مثل الذين سبقوه .

ويكون دخول الخاطب الثالث ايذانا بلحظه الانقلاب الدرامى **Reversal** فهذا الصعلوك لا يدخل طالبا متمنيا كغيره من الخاطبين بل متحديا يسأل :

— أين تلك التى تسمى شمس النهار ؟

ولا يقول إن الزواج منها « حلم العمر ومنية الفؤاد » بل يقلل من شأنها ويتحداها سائلا لماذا اطلقوا المنادى فى البلد ليستدعوه ويستدعوا غيره ويوقن السلطان ووزيره أن الرجل سيلقى الجلد فوراً ولكنه يستثير فضول الأميرة لغرابة تصرفه واختلافه عمن سبقوه :

— اسمع يا هذا ؟

— يا هذا ؟ ! أولا أنا اسمى قمر الزمان ولك أن تنادينى بيا قمر . . .

— هذا اسمك الحقيقى ؟

— وأنت ؟ شمس النهار ؟ هل هذا اسمك الحقيقى . ما دمت أنت شمس النهار فأنا اذن قمر الزمان .

وهو يجرؤ أن يرد على سؤالها بسؤال :

— ماذا سأصنع بك ؟ لن أصنع بك شيئاً . أنت التى تصنعين بنفسك ولنفسك . ماذا تحسنين ؟

ويعدد لها الأعمال المنزلية التى يتعين على زوجة رجل فقير مثله أن تقوم بها . ويتضح أن هذا الرجل صنو لها مع أنه لا يملك الا نفسه كما يقول ( أى أنه حر ) فهى قد فتحت الباب لرجال المدينة « لتبحث وتستكشف » وهو قد قصد القصر ملبيا الاعلان ليبحث هو أيضا ويستكشف ، وهو يستهين بالجلد ويعتبر الكارثة حقا أن يفوز بيد أميرة مثلها ولا يريد أن يصبح حاكما ، كل هذا يقلب لها الأفكار التى اعتادتها رأساً على عقب كما فعلت هى بما اعتاده أبوها ووزيره ، وقد أصبحت هى التى تطلب الارتباط به وتتمسك بالخروج معه إلى العالم الفسيح ، وهو يتهرب من هذا الارتباط ثم يقبل على مضض أن يقال إنهما خطيبان دراء لكلام الناس .

وينتهى الأمر بأن يتحداها :

— أنا لا أهرب ابدا ، إنى اعتدت مواجهة جميع المكاره . . .

— أنا رجل شجاع . أنا حقاً لا أحمل مثلك سيفا ولكنى شجاع ! إذا كنت شجاعة حقا فأقدمى . أقدمى ما دمت مقتنعة بالفكرة ، اجعلى قصرك خلف ظهرك وسيرى ! سيرى !

ويشترط عليها أن تخرج معه مجردة من الحلى والمتاع لا تحمل من قصر أبيها شيئا إلا رداء جندى بسيط وسيفا زهيد الثمن ، ويسدل الستار عليها وقد خرجا إلى الخلاء ليبدءا من الصفر !

والفصل الأول كما ظهر فى اهرام الجمعة ( ٤ / ٩ / ١٩٦٤ ) يكون وحدة درامية قائمة بذاتها ، بارعة التركيب ، ويصلح لان يكون مسرحية قصيرة من فصل واحد ، تتوفر فيها جميع شروط المسرح الجيد ، فآخرها متوازن مع أولها ويناقضه ، وفيها من المفارقات والحركة المسرحية ما يظهر براعة الحكيم فى التركيب كما عهدناه فى مسرحه .

ولست أدرى هل كتب الفنان ذلك الفصل أصلا كمسرحية قائمة بذاتها ثم حلا له أن يتبع شمس النهار فى رحلتها حتى تعود إلى قصر أبيها وقد اكتسبت الخبرة وتعلمت الحكمة ، أم أن هــذا الظن من باب « الاجتهاد » الذى ينعيه الفنانون على النقاد ، وعلم ذلك عند الاستاذ الحكيم .

ونحن لا نملك إلا أن نسلم بأن الفصلين الثانى والثالث لا يضارعان الفصل الأول فى براعة تركيبه وقوته الدرامية ، ولا فى تلك الفكاهة الصرفة التى تنبع من التناقض فى موقف الشخصيات ، بدون أن يثقلها بحوار تعليمى ، وتعبير مباشر عن مضمون المشكلة .

ولن تجد فيهما موقفا واحدا يضارع فى فكاهته ذلك الموقف الذى يتهرب فيه قمر من الزواج ، محتجاً بأنه مفلس ، فاذا عرضت عليه شمس النهار أن يقرضوه موقتاً رد أنه لا يحب الزواج بالدين !

السلطان — إنه رغم كل شيء رجل صريح . أيصح إرغامه على ما لا يريد ؟

الوزير — الموقف حله بسيط . يجلد ويذهب إلى حال سبيله مثل الآخرين.

شمس — ولماذا يجلد ؟

الوزير — يذهب بدون جلد

شمس — إنه نجح

السلطان — إنه يرفض الجائزة

شمس — انها ليست جائزة . ولم أقدم نفسى جائزة . إنما هو شرطى للزواج . وهو الذى اخل بالشرط من ناحيته .

الوزير — اسمع يا رجل : تجلد أو تتزوج ؟

شمس — ما هذا الحمق ؟ سيقول لك أجلد

قمـر — طبعاً هذا لا يكلف درهما

ان الفصل الثانى يمثل نقطة الضعف الحقيقية فى المسرحية لأن محاولة إظهار التجربة التى تمر بها شمس النهار لتتحول من أميرة مدللة لا تعرف ما تريد إلى امرأة قادرة على أن تخلق رجلا فى الفصل الثالث وعلى أن تتنازل عن فرصة الحياة مع الرجل الذى أحبته فى سبيل بلدها وشعبها قد اكتنفها بالضرورة مزيد من التبسيط ، وأثقلها الوعظ والتعليم من جانب قمر الزمان فى الجزء الأول ، ومن جانبهما معا ازاء الصراف وزميله فى الجزء الثانى .

ولم يظهر هذا العيب بجلاء فى النص المكتوب لأن القارىء حر يطلق لخياله العنان ، يضفى به على التجربة أبعادا عميقة وعلى الطبيعة المحيطة بشمس وقمر ما يثيره ذكر شجرة التفاح والانسان الأول فى كفاحه للبقاء من تداع للمعانى يجعل منهما آدم وحواء هبطا إلى الأرض حديثاً ، لا يعوقه المنظر الواقعى ، ولا حركات

أشخاص من لحم ودم عن الاستمتاع بطلاوة حــوار الحكيم وتأملاته الفلسفية .

إلا أن الفصل الثالث يعيد الاتزان من جديد إلى المسرحية ، ويجمع الفصلين الأول والثانى فى وحدة جديدة ، اذ يكرر فى اختصار النمط **Pattern** الذى يسلكهما ، نمط الخروج من القصر المقفل إلى الخلاء المفتوح ، ومن أسر الذات الحائرة فى أمرها تتخبط فى تيه الشك نتيجة لدورانها فى فلك النفس الضيق ، حتى يتـاح لهـا من يخاطب فيها الانسانية الأصيلة خالية من بهرج السلطة وأردان التقاليد ، ويخرج بها إلى العالم الرحب لتعرف لذة العمل والتأمل . وتدرك أن عليها واجبا إزاء المجموع ، إلى جانب ما لها من حقوق .

وشمس النهار على هذا الاساس تنقسم إلى قسمين متشابهين فى البناء ، وبداية الفصل الثالث تمثل العودة إلى موقف البدء فى المسرحية ولـكن على مستوى جديد وهو تكنيك اعتدناه من الأستاذ الحكيم ، وهذا التقابل مـع المفارقة والاختلاف هو المولد للحركة الدرامية فى مسرحه .

فالأمير حمدان فى قصره يعانى مما كانت تعانيه شمس النهار أو بالأحرى ممـا يقابله فى عالم الرجال ، فقد سئمت نفسه الطعام والشراب وملاذ القصر المعـادة ، وقد سمع بشمس النهار وبما يكتنف الوصول اليها من صعاب ، فتاقت نفسه إليها وزين له خياله أن تلك المرأة بعيدة المنال هى بغيته التى لا شفاء لروحه من دونها ، وحيرة شمس النهار فى تحديد الصفات التى تطلبها فى الزوج تقابلها حيرة الأمير فى تخمين الميزة التى يمكن أن تغريها بالزواج منه ، وكثير من حديثه مع تابعه يعيد إلى الذهن ما دار فى الفصل الأول فى قصر السلطان نعمان ، ومن مظاهر التوازى والاختلاف بين القصرين أن هذا الامير يعلم هو الآخر أن الفساد قد استشرى بين موظفى قصره وأولهم تابعه ووزيره — «ومع ذلك فأنت تتقاضى مرتبا حسنا خلاف . . . أنت فاهم وأنا فاهم» .

وتقوم شمس النهار فى هذا الفصل بالدور الإيجابى الفاعل ، الدور الذى لعبه معها قمر الزمان فى القسم الاول من المسرحية ، وتضمر شخصية قمر بجانبها حتى ينحصر دوره فى الغيرة الحمقاء من الألفة الناشئه بينها وبين حمدان ، وقد أحسن الكاتب فى النهاية الاصلية للمسرحية بفض عقد هذا المثلث لتعود شمس النهار إلى بلدها وتقوم بواجبها ، كما يفعل حمدان وينصرف دندان أو قمر الزمان إلى حال سبيله ، لانه لايقبل أن يعيش فى قصور الملوك وليس غريراً عاطفياً حتى يأخذ الاميرة لتعيش معه فى كوخه وكأن الاستاذ الحكيم يؤكد لنا بهذه النهاية البليغة ، أن المشكلة ليست مشكلة زواج أميرة أو أمير ، وهى ليست قصة حب أميرة لصعلوك أو غير ذلك من الحبكات المعادة التى اعتدناها فى أفلام السينما وقصص المجلات .

الا أن هذه النهاية فيما يبدو لم تعجب مخرج المسرحية الذى أصر على أن يزوج البطل الصعلوك بينت السلطان فى آخر المسرحية فأفقدها بذلك كثيراً من الأعماق وضرب عرض الحائط بكل المشكلات التى أثارها الكاتب فى غضون المسرحية ، والا فماذا كان منطق إدخال قصة الأمير حمدان والقرية المسحورة يفك الخبز طلسم سحرها والرشوة والشعور بالواجب وكل ما أثاره الكاتب من مشكلات حيوية لا تمت إلى قصة حب الاميرة والصعلوك بصلة ؟ ومن الواجب فى حديثنا عن شمس النهار أن نفرق بين الأثر الذى تتركه فى نفس القارىء ، وأثرها فى نفس المشاهد للمسرحية كما يعرضها المسرح القومى . إن قارىء النص يدرك للوهلة الأولى أن الحكيم — كما عودنا دائما — يدلى بدلوه فى مشكلات عصره ، ولكنه كفنان أصيل يعرف خطر التعبير المباشر على قيمة العمل الفنى ، قد اختار لمسرحيته جوا بعيداً كل البعد عن الواقع الذى نعرفه . وهو إلى ذلك ذو جذور راسخة فى القصص الشعبي وهذا الجو الخرافى لا يحدده زمان ولا مكان ، وهو لذلك يصدق على كل زمان ومكان .

حقاً إن فى قصص ألف ليلة سلطانا يدعى الملك النعمان رزق ابنة نشأت على

الحكمة ومقارعة العلماء حجة بحجة ، وخرجت من قصر أبيها متنكرة فى زى الرجال لتحج إلى بيت الله الحرام فى صحبة أخيها ضوء المكان ، الا أن اسمها لم يكن شمس النهار بل كان نزهة الزمان ، وكان دندان اسم وزير أبيها لا خاطبها ، وخروج الأميرات فى زى الرجال سواء أكن مسلمات أم نصرانيات ، أمر شائع مألوف فى ألف ليلة ، الا أن كل هذا لايعنى أن هناك أدنى صلة بين شخصيات مسرحية الحكيم ، وبين هذه الشخصيات الشهيرة من ألف ليلة فنحن هنا بإزاء شخصيات عصرية تعانى من مشكلات عصرية وإن ألبسها المؤلف ثوباً أسطوريا يتيح له من المبالغة والتهويل مايؤكد موضوعه ويضفى عليه ثوبا من الفكاهة الطليه يخفى وراءه الحقيقة المرة .

وليس أفكه ولا أبلغ من معالجته لمشكلة الرشوة ، والاختلاس أو بالأحرى مشكلة الذمة وهى بلا جدال من أهم المشكلات المعاصرة فى حياتنا سواء أطلقنا عليها اسم الوعى الاشتراكى أم الضمير الجماعى ، فنحن على أى حال نتحدث عن نفس الشىء الذى يتحدث عنه قمر الزمان فى الفصل الثانى ولا يفهم ملاحظ الخزانة ومساعده من أمره شيئاً ، وتفشى خراب الذمة بين المواطنين حتى سرقت حبال المشانق وحدوات الخيل ( أو قل طاسات السيارات ) فكاهة من نوع اللامعقول ، ولكنها مقبولة ممكنة فى الاطار الخرافى الذى اختاره الحكيم ، ولعل كلمة خرافة هى المفتاح الحقيقى لفهم هذه المسرحية فهى تنتمى إلى طبقة كليلة ودمنه وأمثال سليمان الحكيم فهل إذ طلع علينا الاستاذ الحكيم فى الموسم القادم بحوار يجريه على لسان الطير والسباع عمد الاستاذ فتوح نشاطى إلى زرع غابة من الورق المقوى على خشبة المسرح وإلباس الممثلين جلد الأسد أو الحمار أو الثور ؟

وقد أشفق كثيرون على كل من المخرج والمؤلف عندما نشر فى الصحف أن مخرج السلطان الحائر سيقوم بإخراج شمس النهار ، وقد نعينا عليه حينئذ إخراج هذه المسرحية الفلسفية كما لو كانت مسرحية تاريخية يبحث لها عن الأسانيد فى كتب التاريخ فما بالك وأحداث السلطان الحائر لا تخرج عن حجرة فى بيت الغانية

وساحة صغيرة أمام البيت، أما شمس النهار فتشمل رحلة فى المروج الخضراء، وصيد سمكة كبيرة من نهر وتنظيف السمكة وشواءها وتصعيداً فى تل ومدينة مسحورة كمدينة النحاس، وكلها أشياء لا يصح تقديمها واقعياً إلا على شاشة السينما والأستاذ فتوح نشاطى مخرج قدير، وهو يمتاز بأسلوب محدد فى الإخراج، ويفخر بأنه مخرج كلاسيكى لا يحيد عن أسلوبه أمام إغراء « المودات » الجديدة، وهو فى هذا محق تماما، ولن ننسى له إخراجه المبدع لمسرحيات كلاسيكية البناء كبيت برناردا ألبا، والموت يأخذ إجازة ويجمل به فى هذه الحالة أن يرفض من النصوص المسرحية ما لا يتلاءم وأسلوبه فى الإخراج، أما إخراج شمس النهار بأسلوب الحائط الرابع فتجربة مآلها الفشل المؤكد وظلم لكل من المؤلف والمخرج والممثلين .

إن التقدم التكنيكى قد جعل من الفنون المساعدة أركانا هامة فى الإخراج المسرحى اليوم فالاضاءة والمناظر والموسيقى المصاحبة أصبحت تلعب دوراً أساسيا فى نجاح العمل المسرحى، ولم يعد دور القائمين بها يقتصر على طلبات المخرج وإرشادات المؤلف فى أضيق الحدود، بل أصبحت لهم من المساهمة الخلاقة ما يثرى أضعف النصوص .

وقد حظى المسرح بحماية الدولة تنفق عليه بكرم وتحميه من الاعتبارات التى تدفع بالمسرح التجارى إلى التقتير فى نفقات الاخراج، ولم تبخل وزارة الثقافة على رجال المسرح بالبعثات إلى الخارج ولا بفرص الاطلاع على الجديد فى هذا الميدان عن طريق الزيارات القصيرة، واستقدام الفرق الأجنبية، وإذا كنا نرى العاملين فى المسارح الأخرى التى تعتبر ثانوية إلى جانب المسرح القومى — نراهم يجتهدون فى نقل الجديد المبدع وتقاليده فمن حقنا أن نطالب المسرح القومى بمزيد من الجهد فى هـــذا الميدان .

إن تصميم المناظر بطريقة واقعية صارمة قد أفقر النص المكتوب بدلا من أن يغنيه، وقد ظهر أثر ذلك واضحاً فى مناظر الخلاء وقد عمد المصور إلى تقليد

واقع المنظر بحذافيره، ولكنه لم يكن بمستطيع أن يوهمنا أن شجرة التفاح شجرة حقيقية أو أن النهر نهر حقيقي وكان الأجدر به أن يعمد إلى الإيحاء بدلا من التفصيل، وقد خانه التوفيق فى تصميم الملابس لنفس السبب وقد تكون مضبوطة تاريخيا ولكن فى أى عصر نضع شمس النهار وفى أى بلد ؟ وهل اقتصر لباس الشرق من الصين إلى المحيط الأطلسى خلال القرون التى سبقت ظهور البذلة وربطة العنق، اقتصر على هذا الطراطير الحمراء والسوداء والصدارى المزركشة واللحى الكثيفة التى تخفى وجوه الممثلين وتجعلهم أشبه بالمهرجين فى الزفة وهل كان من الضرورى الباس الدفرواى وهو الممثل القدير تلك الجبة يخب فيها وتعوقه عن الحركة وإخفاء جل وجهه بعمامة ضخمة كعمامة السيخ من الهنود، وجعله إذ يستلقى على العشب تحت الشجرة المزعومة ينام فى خط عمودى على الخط الفاصل بين الخشبة والجمهور لا يبدو منه الا حذاؤه فى وجه المشاهدين ؟ .

ألم يكن من الممكن الاقتصاد بعض الشىء فى الألوان الحمراء والخضراء فى ملابس الرجال وإضفاء بعضا من اللون الزاهى على ملابس شمس النهار، التى ظهرت أغلب الوقت فى معطف أسود كالجعل حركاتها خالية من أى جمال . إن ظهور المرأة فى زى الرجال تقليد مسرحى قديم كان يستخدم فى الماضى لإظهار مفاتن الممثلة التى تقوم بالدور، فى وقت كانت الملابس الفضفاضة تغطى جسمها حتى القدمين، وكان من الممكن أن تبدو شمس النهار جميلة رشيقة حتى فى زى الرجال لو تعاون المخرج والرسام على معالجة المسرحية معالجة تجمع البساطة إلى الخيال وتستهدف جمال الخط والحركة بدون زحمة من الزخارف والتفاصيل التى تعقل خيال المشاهد بدلا من حفزه على الانطلاق .

# لعبـــة الحب

## تحليل وتفسير*

تعرض فرقة المسرح الحر مسرحية **لعبة الحب** من تأليف الدكتور رشاد رشدى، والمؤلف بحكم منصبه كأستاذ للأدب الانجليزى يفسر الأعمال الفنية العظيمة لطلابه ليظهرهم على سر صنعتها، وبحكم ما نتوقعه منه من اطلاع واسع على روائع المسرح فى الخارج يضع نفسه فى موضع لا يحسد عليه مؤلف . . ولعل كثيرين ممن شاهدوا المسرحية كانوا ينتظرون ارتفاع الستار ولسان حالهم يقول « فلنر الآن ماذا كتب الأستاذ الذى يتمسك بالقواعد والأصول عند النقد » ولذا فقد كانت المسرحية امتحانا عسيرا للمؤلف ولفرقة المسرح الحر ولكن الجميع اجتازوا هذا الامتحان بنجاح ملحوظ كما يشهد بذلك جمهور المتفرجين الضاحك كل ليلة .

ولعل أهم ما يلفت النظر فى هذه المسرحية أنها حديثة بكل ما تنطوى عليه الكلمة من معنى إذ نجد أن المشاهد يتذوق المسرحية على أكثر من مستوى فهناك المستوى السطحى الذى يمتع غالبية المشاهدين يضحكون لأزمة عصام بين زوجة وعشيقة كما ضحكوا لأزمة مشابهة فى مسرحيه من مسرحيات الريحانى مثلا، ويضحكون للمأزق الذى يقع فيه الدكتور زكى الذى يغازل فتاة من وراء قضبان النافذة ولا يجد سبيلا للوصول إليها إلا بدفع مهر ٣٠٠ جنيه ليحصل على الفتاة « فى الحلال، » كما يضحكون لحركات السيسى افندى كاتب المحامى الذى يتظاهر بالعبط ليستغل الأسرة الغنية ويفوز بابنتهم الصغيرة الجميلة التى تمثل بالنسبة له « أميرة تسكن فى قصر عالى » .

---

(*) مجلة الكاتب : يونيو ١٩٦٢ .

على هذا المستوى يجد كثير من المتفرجين متعة فائقة فى مشاهدة المسرحية ويغادرون المسرح وقد قضوا وقتا طيبا يشعرهم أن ثمن التذكرة لم يضع هباء، لكن المشاهد المتفحص سرعان ما يدرك أن تحت هذا المستوى الظاهرى مستويات أخرى من المعنى تكشف عنها تلك الشبكة المعقدة من العلاقات بين الشخصيات كما يكشف عنها بناء المسرحية وهو بناء وضع بحذق وإتقان هندسى محكم، كما تكشف عنها الرموز المنتشرة فى نسيج المسرحية والتى لم تحسن الفرقة إبرازها مع الأسف .

وحدة الموضوع :

ولعل من أول مقومات التصميم المتقن لبناء المسرحية هو التزام الكاتب بوحدة الموضوع التزاماً صارما فليس فى المسرحية جملة أو شخصية أو حدث، لا يخدم المحور الأساسى وهو موضوعها .

والموضوع هنا هو علاقة الرجل بالمرأة وهو موضوع قديم شغل لخطورته الفنانين فى جميع العصور ولن يفتأ يشغلهم ما دام فى الدنيا بشر خلقهم الله من ذكر وأنثى « يدبون فى الأرض وينسلون البنين والبنات » .

ولكن موضوع علاقة الرجل بالمرأة موضوع واسع له أوجه متعددة ولذا فقد التزم الكاتب بوجه واحد منه فاقتصر على علاقة الرجل بالمراة فى مجتمع متطور تغيرت ظروفه فتغيرت تبعا لذلك قيم بعض أفراده ونكص بعضهم عن متابعة هذا التغير، والناكصون هم بطبيعة الحال أصحاب الامتياز فى الأوضاع القديمة، أى الرجال .

فالرجال فى المسرحية يلعبون لعبة الحب وهى طريقة مهذبة يقنعون بها طلبهم للمرأة فى صورته الغريزية التى كان يعرفها أجدادهم .

وتتنوع شخصيات الرجال فى المسرحية حسب طريقة كل منهم فى ممارسة

اللعبة وتختلف شخصيات النساء حسب موقفهن من اللعبة وبين هذه الشخصيات علاقات متشابكة من التقابل والتشابه والتضاد رسمت بدقة الفرجار والمسطرة . .

الشخصيات :

فمن الرجال نرى الدكتور زكى رجلا جاوز الخمسين لا يعترف بأى ارتباطات عائلية أو طبقية ولا يؤمن بالحب بل يرى أن العلاقة بين الرجل والمرأة لا تعدو أن تكون « مجرد فعل ورد فعل » ويستشهد بالكلب الشهير الذى يجرى ريقه لكل عظمة ، وهذا الرجل بالرغم من مركزه وثرائه وثقافته ـ الطبية على الأقل ـ لا يختلف كثيرا عن الخادم « العبيطة » التى تستجيب استجابة بدئية مباشرة لنداء الجنس ترسله دقات طبلة حريش الطبال وتنطق بنفس كلمات الدكتور زكى عندما تقول « مش هو راجل وأنا ست ؟ » والدكتور زكى يرفض الزواج أصلا ولكنه يلعب لعبة الحب مع الفتاة نجف من وراء قضبان النافذه ولا يرى فيها إلا فرخة وهو فى هذه الحالة ديك طبعا . . وهو يلعب اللعبة ما وسعه ذلك ويرى العقبات التى تقف فى طريقه كلها متساوية ، فإذا كانت بابا مغلقاً بحث عن مفتاح ، وإذا كانت استحالة الوصول إلى هدفه بدون زواج قبل الزواج ودفع المهر ببساطة ما دام يملك فى جيبه المال . . فالزواج بالنسبة له ليس إلا وسيلة من وسائل الوصول إلى المرأة .

ثم هناك عصام المهندس الناجح الذى لعب لعبة الحب يوما مع نبيلة ثم تزوجها فأصبحت بعد ذلك لا تصلح طرفا ثانياً فى اللعبة . وهو يحبها كزوجة ولكنه معها «فى منتهى الأدب» وهو يخدعها لأنه باعترافه لم يستطع أن يخلص لها أكثر من شهرين على بعض « حاجات طيارى كلها ما كنتش باقدر أحوش نفسى عنها»

ولذا فقد اتخذ لنفسه عشيقة إحدى قريبات زوجته ، يخرج معها ، ويغار عليها ولا يستطيع التخلى عن إحداهما وهو ينظر إلى شجرتى المشمش فى الحديقة ويجد

لها صدى عاطفيا عميقا فى نفسه :

— شوف الشجرتين دول حلوين ازاى ؟ بيكبروا مع بعض يوم بيوم وسنة بسنة ويزهرو . . فى منتهى الجمال والنضافة . .

فلو كان عصام يعيش من خمسين سنة مضت لما كانت له مشكلة ولجمع بين زوجتين فى عصمته وضم إليهما ثالثة ورابعة ولعاش سعيدا وسط حريمه ، ولكنه الآن يعيش فى خوف وخداع . . ولعصام كشخصية وظيفة أخرى إلى جانب وظيفته كزوج وعاشق ، فهو أخ يحرم على أخته أن تلعب لعبة الحب لا جادة ولا هازلة فهو يطرد الشاب الذى يأتيه خاطباً لأنه يحب ، ويحبس الفتاة فى البيت فلا تذهب إلى المدرسة ثم يكل أمر دورسها إلى السيسى افندى ظنا منه أن اختلاف الطبقات سياج منيع يحمى الفتاة من لعبة الحب، كأنما اللعبة مقصورة على رجال طبقته .

والسيسى أفندى هو الشخصيه المقابلة لعصام فله فى المسرحية وجهان وجه المحب ووجه الأخ ، وهو كاتب محامى فقير يسكن فى حجرة فى حديقة المنزل ولا يكاد يتعامل مع أهله إلا من بعيد ، رجل مستشيخ — أو هكذا يبدو لأصحاب البيت الكبير — إذا رآهم أخرج مسبحته وهمهم بالأوراد وتمتمات عن الشياطين ، فيرثون له ويأمنون جانبه .

وهو يحبس أخته فى حجرتها الصغيرة ويدير المفتاح فى الباب ولا يخرجها إلا مرة كل شهر . . وهذا السيسى افندى يحب سوسن أخت عصام يحب فيها جمالها وطبقتها وملابسها الحرير ، يحبها كأميرة تسكن فى « قصر عال»

— يا حلاوة لسانها الصغير الطعم ولا رجليها اللى زى القشطة .. قشطة وعسل .. صينية داخلة وصينية طالعة .. وايدها الناعمة اللى زى الحرير قمصان حرير . . وعز مالوش آخر . . البيت ده كله حيبقى بتاعى .

وهو يلعب مع الصغيرة لعبة الحب معتمدا على بديهية شهيرة لا يفتأ يرددها عن النار إذا جاورت الحطب ، وهو الوحيد بين الرجال الذين ذكرناهم الذى ينوى أن يقلب اللعب إلى جد لأن له فى ذلك مصلحة .

وفى المسرحية رجلان غير هؤلاء يمثلان قطبين متناقضين للعبة التى يلعبها الجميع . أحدهما حريش الطبال الذى يقرع طبلته فى مفتتح الدراما فيهيج فى النفوس ذكرى الإنسان البدائى يطلب الأنثى فى بساطة بدائية ، وتستجيب له الخادمتان استجابة جنسية مباشرة ، وهو هنا لا يلعب لعبة الحب بالمرة بل يجتذب الخادم عائشة التى تستجيب إليه استجابة أنثوية مباشرة ونعلم أنه تزوجها واستولى على مصوغها ثم طلقها وتزوج امرأة أخرى وإن كانت « حولة ووحشة » لأن عندها « فلوس كتير » .

ويقابله على الطرف الآخر من المحور الطبيب الشاب الدكتور مراد الذى لا يريد أن يلعب لعبة الحب فى الظلام ، فهو يحب سوسن ويريد أن يخطبها ليحبها فى النور حتى يحصل على عمل مناسب ( عندما يظهر مراد على المسرح ويصر على إضاءة الأنوار يختفى صوت طبــــلة حريش تماما ) ولعل المؤلف أراد أن يظهر فى الطبيب الشاب رجل المستقبل الذى يقلب اللعبة إلى جد، ولـكنه لا مـكان له الآن فى هذه البقعة من الـكون ، أى فى منزل عصام ووالدته حميدة هانم ذلك المنزل الذى يحيط به سور أبيض تعلوه أسلاك شائـكة ( كما ورد فى النص المطبوع ) ولذا فالجميع ( عدا نبيلة ) ينـكرونه ويعتبرونه « حرامى » ولا تقوى حبيبته التى نشأت فى هـــذا « السجـــن » على تحدى سجانيها والذهاب معه .

والنساء يمثلن بطبيعة الحال الطرف الثانى فى لعبة الحب ، والنساء إمـا شابات يشتركن فى اللعبة كغالبية الشخصيات النسائية فى المسرحية أو عجائز يتفرجن ويمثلهن الست حميدة هانم والدة عصام ، والشابات لا يقبلن أن يـكون الحب لعبة لأنهن الخاسرات فى هذه الحالة ، وإذا قبلن الدخول فى اللعبة مع الرجال فهذا دائما إلى حين ، وهدفهن فى النهاية أن يقلبن اللعب إلى جد ينتهى بالزواج .

أما حميده هانم فهى تمثل منطق جيل سابق من السيدات آمن بأن « كل

الرجال عينهم فارغة » ولا فائدة من محاولة اثنائهم عن الجرى وراء النساء فلا مانع لديها من أن يلعبوا لعبة الحب على شريطة ألا يخلطوا بين اللعبة والزواج ، وسيجدون الزوجة الأصيلة العاقلة فى انتظارهم فى بيتها دائماً وعلى شرط ألا تكون إحدى بناتها طرفا فى اللعبة بأى حال من الأحوال .

وتناقضها على خط مستقيم نبيلة زوجة عصام ، فهى ترفض التفرقة بين الحب والزواج رفضاً باتا ، وهى جامعية مثقفة تمثل « المرأة الجديدة » . تؤمن بالحب كأساس للزواج وتملك الشجاعة على الجهر بما تؤمن به ، ولكن فهمها للحب يبدو قاصرا لأنها تصوره على أنه مجرد إحساس ، ولو كان فهمها للحب أكثر نضوجا لما وقعت فى حب رجل كعصام أصلا ، وإيمانها بقدرة الحب الخارقة على بعث القوة فى النفوس يعميها عن نقطة الضعف فى شخصية سوسن ، فتظن أن فى الفتاة الصغيرة القدرة على مواجهة أخيها وأمها بحبها .

ونبيلة ترى أن الأساس الوحيد للعلاقة بين الزوجين يجب أن يكون الصدق والاحترام المتبادل ولذلك ترفض أن تنزل إلى مستوى التجسس على زوجها مع أنها تعسة لأنه لم يعد يلعب معها لعبة الحب ، وتشك فى أن فى حياته امرأة غيرها ، وعندما تنكشف لها خديعة زوجها فى نهاية الفصل الثانى إذ تراه يلعب لعبة الحب مع صديقتها تطرحه عنها كما تطرح الشال ، فقد أصبح بالنسبة لها رجلا غريباً لا تربطها به أية علاقة .. وهى بهذا تقف كحفيدة مصرية لنورا بطلة إبسن الشهيرة التى غادرت زوجها عندما تكشف لها على حقيقته .

ونبيلة مرهفة الإحساس ينتابها نوع من الحدس الغامض بقرب وقوع حدث ضخم يحول مجرى حياتها ، فنراها فى عصر ذلك اليوم تذكر منظر الشمس الغاربة فى رأس البر وهى تنطفىء فى البحر كقرص النار فتثير الذكرى أشجانها ، وكأن شيئاً فى داخلها ينذرها أن شمس حبها لزوجها ستنطفىء هى أيضاً فى ذلك المساء وتقول لزوجها « الليلة دى مثلا أد إيه أنا خايفة انها تنتهى » .

وفعلا لاتنتهى تلك الليلة إلا وقد تغير كل شىء فى حياتها وحياة شخصيات المسرحية جميعاً .

ومقابل نبيلة نجد شخصية لولا عشيقة عصام وهى سيدة متزوجة هجرها زوجها جريا وراء النساء فاتخذت عصام لها حبيباً على أمل أن يتزوجها يوماً ، وعصام يلعب معها لعبة الحب فى الخفاء ولكنها هى تريد أن تدفعه للعب فى النور كى ينتهيا إلى الزواج وتمهيداً لذلك تحصل من روجها على الطلاق وهى تفهم عصام جيداً فتلعب أمامه دور الغانية اللعوب المدلهة بحبه ، ولكنها فى نفس الوقت تثير غيرته حتى تدفعه إلى تحديد موقفه وتواجهه فى النهاية بقولها :

— ماهو لا أنا لانبيلة ..

ولكنه يخذلها فى لحظة الاختيار ويذهب وراء زوجته فتتركه هى أيضاً لأنها تدرك أن المسألة بالنسبة له ليست إلا لعبة .

وشبيهة لولا فى المسرحية هى شخصية نجف أخت السيسى افندى فهى أيضاً تجارى الرجل فى اللعبة ولكن إلى حين .. فنجف تقف وراء قضبان النافذة تبتسم للدكتور زكى وتقبل منه الهدايا ولها من هذا هدف واضح هو أن يتزوجها فى النهاية « فى الحلال » .

والسيسى افندى يحبسها فى الحجرة ويدير المفتاح ولكنها ليست سجينة برغمها فهى تؤمن بضرورة مايفعله أخوها وتصيح فى وجه الدكتور زكى :

— يادى العيبة .. يادى العيبة .. يادى العيبة أنا يبقى معايا مفتاح ثانى !

وعندما يحصل الدكتور زكى على مفتاح للحجرة ويدخل إليها تطرده بعنف وتغلق الباب ، ثم تعود إلى اللعب معه من خلف القضبان ، فهى تدرك أنها « بضاعة » يستحسن أن تبقى بعيدة عن متناول يد « الزبون » حتى يدفع الثمن ويتسلم صك الملكية ، وربما كانت الوحيدة من النساء التى تخرج من اللعبة « كسبانة » لأنها فهمت نوايا الرجل على حقيقتها فلم تجازف باللعب إلا من خلف القضبان .

وفى مقابل نجف أخت السيسى نرى سوسن أخت عصام وهى بنت مدارس صغيرة غريرة تحاول أن تلعب لعبة الحب كما قرأت عنها فى الروايات، ولكن إذا جد الجد لا تستطيع مواجهة أخيها أو التخلى عن أسرتها والزواج من مراد لأنها ليست ناضجة الشخصية كنبيلة مثلا .

ويحبسها أخوها فى البيت لتذاكر دروسها تحت إشراف السيسى افندى ولكن السيسى افندى يلعب معها لعبة الحب وهى تنساق إلى اللعب معه مدفوعة بوحدتها، وقد جذبها إليه حديثه عنها كأميرة جميلة يتدله هو فى حبها خاضعا ذليلا . وهى شخصية هسترية نعلم عرضا أنها حاولت الانتحار عندما فشل أملها فى الزواج من الطبيب الشاب، وتنهار سوسن تماما عندما تبصر أخاها يقبل لولا وتفهم حقيقة سجانها المتكبر الذى قال يوما :

— ما عندناش بنات بحب

وفى نوبة هستيرية تسلم قيادها للسيسى وتختفى معه فى الظلام .

ويتضح من هذا العرض الذى أوردناه للشخصيات أنها جميعا ضرورية تساهم فى إلقاء مزيد من الضوء على موضوع الدراما كما تشارك فى دفع عجلة الأحداث فى طريقها المرسوم .

الحدث :

يبدأ الفصل الأول بنقطة البداية الفعلية للحدث ويبدو ما يواجهنا عندما يرتفع الستار صورة مصغرة للعالم ( الغنى فى قصره والفقير فى كوخه ) والمسافة بينهما شاسعة على صغرها لا يقطعها السيسى أفندى إلا بعد تردد طويل ، الغنى يعامل الفقير متواضعا ( عصام ) أو متضاحكا ( زكى ) أو متلطفا ( نبيلة ) والفقير يضع على وجهه قناعا من المسكنة ويخفض بصره وهو يحادث عصام بك وحميده هانم .

ولكن طبلة حريش تقرع إيذانا ببدء تحرك الأشخاص من أماكنهم هذه المرسومة ، إذ يبدو أن الستار قد ارتفع عنهم وهم حقا فى بداية هذه الحركة ، فالدكتور زكى يصل عائدا من السعودية ويبدأ مباشرة فى مغازلة نجف .

ولولا عشيقة عصام تعود من الاسكندرية وقد حصلت على الطلاق من زوجها فهى تضع عصام أمام مفترق الطرق ، ومراد يتقدم لخطبة سوسن فيطرده عصام ويقرر حبس الفتاة فى المنزل ، والسيسى أفندى يعلن أن قد آن الأوان لبدء حركته ويقنع عصام ببناء حجرة أخرى تلعب دورا فى تنفيذ خطته فى الفصول التالية ، وحريش الطبال قد اتفق مع عائشة الخادمة على السفر معا فى أول الشهر بعد أن تقبض مرتبها .

ولا ينتهى الفصل الأول إلا وقد أرسى المؤلف جوانب الموضوع وقدم جميع الشخصيات على الخشبة وأبرز معالمها ، وفصل ملامحها المميزة التى تنبع منها الأحداث ، وأشار من طرف خفى إلى الطريق الذى سيدفع فيه عجلة الحدث .

وفى الفصل الثانى نرى نفس المنظر ، نفس البقعة الممثلة للكون مصغرا ، وقد مضى على حوادث الفصل الأول قرابة شهرين ونصف ، وقد اتضحت ملامح اللعبة التى يلعبها الرجال فى ثلاثة خطوط متوازية ، فالدكتور زكى ما زال يغرى أخت السيسى بالهدايا وهى تقبلها فرحة ولكنها تعتصم منه وراء الباب المغلق ، وعصام ما زال يلعب على الحبل بين زوجته وعشيقته ، والسيسى يخلع قناع المسكنة مع أخت عصام ويغريها بحديث معسول عن حبه لأميرة رقيقة حبيسة قصرها ، وتتجمع هذه الخيوط وتشتبك فى ختام الفصل الثانى فى ليلة عيد ميلاد عصام حيث يبلغ الموقف قمة التأزم .

وينفرج هذا التأزم فى الفصل الثالث فلا نجد شخصية واحدة بقيت فى مكانها من « مصغر الكون » فلا الغنى بقى فى قصره ولا الفقير لزم كوخه وقد صعد السيسى افندى « الغلبان » وأخته « البنت نجف » على رقبة أهل الحسب والنسب .

فالدكتور زكى الذى ظن أنه يستطيع أن يحصل على نجف « فرخة » سائغة بسلة من أكواز الذرة المشوى ، دفع فيها ٣٠٠ جنيه نقداً وعداً « ٣٠ ورقة بعشرة » .

وعصام الشاب الغنى الناجح ، الذى يقف سيداً فى بيته حاكما لحريمه ، يقف وحيدا هجرته كانتاها ولايقتصر « هبوطه » على هذا المستوى ، بل نرى أنفه فى الرغام ساعة يكتشف أن السيسى أفندى « الغلبان » الذى كلفه هو فى غفلته بالإشراف على دراسة أخته قد أغواها وتزوجها .

وها هو ذا يواجهه قويا قد طرح عنه قناع المسكنة يمسك بيده قسيمة الزواج .

أما سوسن فقد نزلت من شرفة « قصرها العالى » لتدخل حجرة السيسى وتقف مكان نجف وراء القضبان وسجانها الجديد يدير المفتاح فى قفل الباب ، يصاحبها صوت عويل حميدة هانم التى رأت عالمها القديم الراسخ ، عالم الأصول والتقاليد والحواجز المنيعة بين الطبقات ، رأته ينهار فى لحظة أمام عينيها .

ويجدر بنا أن نشير إلى الجهد الملحوظ الذى بذلته فرقة المسرح الحر فى تقديم هذه المسرحية كما ساهم الديكور الشاعرى الحديث الذى صممه رءوف عبد المجيد فى إبراز ما يتميز به هذا العالم الصغير من فروق فالفيلا والكشك وشجرتا المشمش بخطوطها البيضاء النظيفة ومن خلفها ستائر دار الأوبرا الفاخرة تقف شامخة أمام الحجرة الصغيرة الكئيبة التى تقف نجف وراء نافذتها المتداعية ، وكان إخراج على الغندور دقيقاً أميناً على نص المسرحية وضع نصب عينيه خدمة المعنى كما يراه المؤلف فعلا ولكنه للأسف لم يعن بإبراز المستويات الخفية لهذا المعنى ، فمرت كثير من الرموز التى وضعها الكاتب كمفاتيح لهذه المستويات الخفية بدون أن يلتفت لها كثير من النظارة .

ولعل أوضح مثال على ذلك شال نبيلة الذى يظهر فى نهاية الفصل الثانى كمعادل موضوعى لعلاقة نبيلة بزوجها وهى تلقيه للولا عندما ترى عصام يقبلها قائلة

( خدى أهه ) ثم تلقيه لولا بدورها عندما يتركها عصام ويجرى وراء نبيلة ثم تمزقه سوسن فى هياجها رمزاً لانهيار صورة أخيها فى خيالها .

ولعل الشال معادل ضعيف لا يصلح أصلا للعبير عن كل ما تحمله علاقة نبيلة بزوجها من معان ، ولكنه حتى بصورته الحالية كان جديرا ببعض الاحتفال .

وقد كان المخرج موفقاً إلى حد كبير فى اختيار الممثل المناسب للشخصية المناسبة فبرز منهم التطاوى فى دور السيسى افندى فجعل منه البطل الحقيق للمسرحية وظهرت هدى عيسى كامكانية جيدة للأدوار النسائية الجادة ، وأجادت فوزية ابراهيم كعادتها دور الفتاة البلدى ، أما آمال زايد فقد أجادت كعادتها فى دور الأم والحماة وإن كانت فيما يبدو قد نسيت إلى حد ما طبقة حميدة هانم فى دفاعها الأخير عن ابنها أمام زوجته فبالغت فى درجة « الردح » قيد أنملة .

# « قصر الشوق » بين القصة والمسرح (*)

القصة والمسرح لونان مختلفان من فنون الأدب وإن جمع بينهما تصوير الشخصيات من خلال الحوار والأحداث ، ولكل من هذين الفنين وسيلته الخاصة فى التعبير **Medium** . فالقصة الطويلة تعتمد على البناء البطىء المتمهل وعلى حرية الكاتب فى الانتقال من مكان إلى آخر ومن الحاضر إلى الماضى وبالعكس وقدرته على النفوذ إلى أعماق شخصياته ليكشف عن مكنونها ويحلل دوافعها وعلاقاتها ويستطيع الكاتب أن يتبع الأحداث فى أكثر من خيط يفرقها حينا ثم يجمعها ، ويتيح له طول القصة أن ينسج أحداثها على مهل ويورد فيها من الشخصيات الثانوية والأحداث الفرعية ما يخدم بناءه الشامخ فى مجموعه ، ولست أعنى بهذا أن القصة الطويلة لاتلتزم بالوحدة التى نتطلبها فى كل عمل فنى فهناك وحدة البناء ووحدة الجو ووحدة المعنى الذى تعبر عنه القصة .

ووسيلة الكاتب فى توصيل المعنى الينا هى الكلمة المكتوبة نتتبعها فى مئات الصفحات ، وقد خلونا إلى الكاتب تماماً وسلمناه زمام خيالنا وهو يكثر من إيراد التفصيلات ليساعدنا على أن نقيم بناء القصة بانفسنا فى الخيال ، ويمكننا أن نقطع حبل القراءة فى أى وقت نشاء لنستعيد ما قرأناه أو لنستحضر فى خيالنا صورة الشخصيات كما تتراءى لأذهاننا ، وقد نضع الكتاب جانبا لنعود اليه بعد ساعات أو أيام .

أما المسرحية فأمرها مختلف وإن اشتركت مع القصة فى تصوير الشخصيات ورسم الأحداث ، ووسيلة الكاتب فى التعبير مختلفة فهو يعتمد على الحركة وعلى التقليد الحى للاحداث ، والنص المكتوب ليس إلا جزءاً من المسرحية الكاملة ، والكاتب فيه مقيد بعدد محدد من الساعات ورقعة محددة من المكان ، وعليه

(*) أخبار اليوم : ٢ ديسمبر ١٩٦١ .

أن يـكون شديد الاقتصاد فى شخصياته ، شديد التركيز فى أحداثه ، ولذا وجب عليه أن يلتزم بحدث واحد يـكون محور المسرحية ، وقد يعمد إلى حدث ثانوى يسيرموازيا أو مقابلا للحدث الأساسى ولـكن وظيفته الأصلية هى إلقاء مزيد من الضوء على هذا الحدث الرئيسى وتوضيحه وإبراز معناه الدفين .

ونظرا للاختلاف الواضح بينهذين اللونين من ألوان الأدب فإن نبوغ كاتب فى أحد الميدانين لا يعنى بالضرورة نبوغه فى الميدان الآخر ، ولعل هذا هو السبب فى أن الأستاذ نجيب محفوظ على براعته فى كتابة الحوار لم يجرب يده حتى اليوم فى كتابة المسرحية ( فيما نعلم ) وهو فى هذا خير مثال للفنان الـكبير الذى لايطرق ميدانا جديدا إلا إذا أتقن أصول الصنعــة فيه ، ولـكن قصصه بما تحويه من شخصيات حية مستمدة من واقعنا المصرى ، ومن الأحدث الشائقة والمفارقات الطريفة كانت هدفا لمحاولات « المسرحة » أكثر من قصص غيره من الـكتاب ، فقدم له المسرح الحر « زقاق المـدق » و « بين القصريين » وظهرت « بداية ونهاية » على المسرح وفى السينما أيضا واليوم يقدم المسرح الحر « قصر الشوق » . و «قصر الشوق» هى القصة الثانية من ثلاثية نجيب محفوظ العظيمة التى يتتبع فيها حياة أسرة تاجر ميسور الحال من أبناء الطبقة الوسطى — هو السيد أحمـــد عبد الجواد من طلائع الثورة المصرية فى العقد الثانى من القرن إلى أعقاب الحرب العالمية الثانية فى منتصف العقد الخامس . وفى قصر الشوق ( ١٩٥٧ ) نشهد انهيار السيد أحمد عبد الجواد وانحداره إلى الشيخوخة ، وتدهور ياسين ابنه البكر مع أنه ما زال فى عنفوانه ، وفى نفس الوقت نشهد نمو كمال الذى تركناه صبيا صغيرا فى بين القصرين نشهد نموه إلى المراهقة ثم الشباب ، وتصحب هذا النمو الجسمى سلسلة من الاكتشافات أو الخبرات التى تؤدى به إلى المعرفــة بالنفس والمعرفة بالآخرين وبالواقع الذى يـكتنفه ، وهى سلسلة من الخبرات المؤلمة يـكون لها فى نفسه وقع الصدمــة ولـكنها حتمية فى سبيل نضوجه العقلى ، وهى جميعا تعيد إلى ذاكراته أولى صـدمات التنوير فى حياته ، فقد قدس فى طفولته

ضريح الحسين ثم أخبره مدرس التاريخ يوما أن الحسين ليس مدفونا فى مصر وا كتشف الفتى الصغير أن الضريح المقدس يقوم على خواء ، كما اكتشف فى شبابه أن الأب الصارم المتجهم الذى ترتعد فرائص الأسرة لسماع صوته ، يخفى تحت جبته عربيدا ماجنا له صيت ذائع فى عالم الطرب واللذة .

ولعل أقسى هذه الصدمات هى الصدمة فى حبه المراهق المغرق فى الخيال ، يوم يكتشف أن عايده الحبيبه الملائكيه التى يتعبد فى محرابها ليل نهار ليست إلا فتاة كغيرها منى الفتيات تسعى جاهدة للظفر بحسن سليم ابن المستشار ، وتزف اليه كما زفت اخواته هو إلى أزواجهن ، وينتظر لها الحمل ، والوحم والوضع كغيرها من النساء . يدرك كمال البون الشاسع بين خياله وواقعه فيذهب فى صحبة رائده وصديقه اسماعيل فى رحلة رمزية ليكتشف حقيقة هذا العالم ويجد الإجابة على الأسئلة التى تطن دائماً فى أذنيه : ما الانسان ؟ وما الحق وما المرأة ؟ . . ويهبط به مرشده إلى قاع الجحيم ، إلى حى الفساد فى المدينة كى يكتوى بنار التجربة ، ويخرج منها مطهرا من شوائب الوهم ، وهناك يعرف الخمر ويعرف رأسه مفعولها السحرى (وإن عرف ايضاً فى الصباح مغبتها) ويعرف جسد المرأة وكم تتقزز نفسه لرؤية جسد المومس العارى ولكنه يمضى فى التجربة حتى النهاية . ويخرج من التجربة وهو يحدث نفسه :

— الجمال ! . . الجمال ! ما هو الجمال ؟ .... وحن إلى ذكرى الحياة التىعاشها معذبا فى ظل المعبودة ، ثم بدا وكأنه آمن بقسوة الحقيقة وإلا أيجمل من الإعراض عن الحقيقة مذهبه ؟ . . . إذا كانت الحقيقة قاسية فالكذب دميم ، ليست الحقيقة قاسية ولكن الانقلاب من الجهل مؤلم كالولادة ، اجر وراء الحقيقة حتى تنقطع منك الأنفاس .

وعندما يتردد كمال على عيوشة أو وردة كما تسمى نفسها يتسع نطاق معرفته بالآخرين ، فهناك يلتقى بأخيه الذى يكشف له عن حقيقة أبيه الوقور المهيب .

وقد طافت بذهنى صورة قصر الشوق كما قرأتها منذ سنوات وأنا أنتظر رفع الستار فى مسرح الجمهورية وأشفقت على الفرقة من صعوبة التجربة . هل يفلحون فى الإمساك بذلك البناء الشامخ على تعدد طبقاته وكثرة مسالكه ، تلك القصة التى تشغل أربعمائة صفحة أو يزيد مليئة بالتحليل والتأملات والمناجاة هل يمسكون بها فى قبضتهم ليقدموها فى مسرحية من فصول ثلاثة ؟ وساءلت نفسى هل يتأتى للسيدة أمينة الصاوى أن تحتوى المارد فى قمقم من ثلاثة فصول ، وارتفع الستار فرأينا تلخيصاً جيداً للقصة احتفظت فيه الكاتبة بروح الأصل وأدخلت معظم الشخصيات المهمة فى النص المسرحى ولكنها اضطرت بطبيعة الحال إلى كثير من الحذف والتقديم والتأخير فى سياق الأحداث ، وربطت بين أحداث لم يكن بينها ارتباط أصلا ( مثال ذلك خاتمة المسرحية حيث يقع السيد أحمد عبدالجواد فاقد النطق عندما يعلم أن ابنه ياسين سيتزوج عشيقته هو زنوبة العوادة ، ومرضه فى القصه ليس نتيجة لهذه المعرفة بل نتيجة طبيعية لتقدم سنه واستهتارة بأوامر الطبيب) والكاتبة فى هذا مدفوعة بالضرورات التكنيكية المسرحية ولكنها فى النهاية لم تنجح فى أن تخلق من قصر الشوق دراما بالمعنى الدقيق ، ولست أظن غيرها كان يستطيع ذلك أيضاً مع التزام نص القصة كما فعلت ، ولو تحررت من النص المكتوب لوجدت من يلومها على هذا أيضاً .

ولا يتسع المجال هنا لمناقشة إمكانية مسرحة القصص بطريقة ناجحة من عدمه ، كما لا أدعى لنفسى القدرة على البت فى مثل هذه المشكلة العويصة ولكن يكفينا أن ندرك أن خلق دراما ناجحة من قصة طويلة مع التقيد بالأمانة لنص القصة مسألة تكاد تكون ضرباً من المحال .

ولكن النص المكتوب ليس إلا جزءاً من المسرحية كما قلنا ، وقد نجح المخرج ( كمال يس ) والممثلون نجاحاً بالغاً فى تقديمهم للرواية ، واستطاع المخرج ببراعته أن يضفى الحياة والحركة على مواقف كثيرة لا يعدو الحوار فيها أن يكون حواراً « إخبارياً » يقصد به تعريف الجمهور بتاريخ الشخصية أوغير ذلك من المعلومات ، ولعل المنظر الذى يعلم فيه كمال بنبأ خطوبة عايدة وتتحطم فيه مثله خير مثال على براعة المخرج وحسن أداء الممثلين .

ولاشك أنهم جميعاً قد قرأوا قصة نجيب محفوظ وتقمصوا شخصياته كما رسمها فقـــد جاء تقديمهم للشخصيات مطابقاً لصورة القارىء عنهم بوجه عام ، ولعل الاستثناء الوحيد هو شخصية محمد عفت صديق السيد أحمد عبدالجواد ، فهو فى القصـة وفى الحوار تركى كما يظهر من اسمه ، ولـكنه على المسرح فلاح أو صعيدى أسمر تنم لهجته عن مصريته الأصيلة ! أما استبدال حرم المرحوم شوكت فى القصة بشوكت بك نفسه فى المسرحية ، فلعل السبب فى ذلك يرجع إلى عدم توفر ممثلة تقوم بالدور فى الفرقة .

وقد أجاد الممثل الشاب أبوبكر عزت إجادة بالغة فى دور كمال الفتى المراهق الذى يحلق فى آفاق الخيال والتأملات ويبلغ دور النضوج من خلال صدمات التنوير المتتالية ، وهو دور صعب حقاً استحق ممثله التهنئة .

ولى ملاحظة أخيرة لا أملك إلا أن أسوقها مع إعجابى بالفرقة وهى أن الديكور فى بعض المناظر لم يرق إلى مستوى الإخراج أو التمثيل ، ولم يتفق مع ـ المسرح الحديث الفاخر مسرح الجمهورية ـ لقد اتجه الديكور إلى التبسيط وهذا هو الاتجاه السائد والواجب أيضاً فى عصرنا هذا ، ولـكن هذا التبسيط لايتفق مع الخلفيات الـكلاسيكية المزدحمة التى كانت تصاحبه فى بعض الأحيان .

# الباب الثالث

---

## في القصة العربيـــة

١ — اللص والـكلاب بين الفن والواقع .

٢ — اللص والـكلاب .

٣ — ورقة دمغة أم مسألة كرامة .

٤ — أيام العز .

# اللص والكلاب

## بين الفن والواقع (*)

---

منذ نشر نجيب محفوظ الجزء الأخير من ثلاثيته العظيمة عام ١٩٥٧ تكهن المتكهنون بأنه سينقطع حتما عن كتابة الرواية ، فلم يعد فى إمكانه أن يسير بتاريخ أسرة بين القصرين إلى أقرب مما سار فى السكرية لأن أحداث السنوات الأخيرة ألصق بحياتنا من أن تصلح مادة لقصة فى مستوى الثلاثية ويسألون كيف يتسنى للكاتب أن يضع هذه الأحداث على مبعدة منه وينظر إليها من كل جانب بدون أن تطرف له عين وهو الذى يعيش فى قلبها ؟ ومن قائل إن نجيب محفوظ قد أفرغ ما فى جعبته ، عن مجتمع اليوم . . وقد توجت جهوده بنيله جائزة الدولة ، وأنه متجه إلى التصوف والتعبير الرمزى ، وكأن فنانا حساسا كنجيب محفوظ يمكن أن تفرغ جعبته فى يوم من الأيام !

ومنذ أيام طلع علينا نجيب محفوظ بقصة جديدة هى **اللص والكلاب** يدرك من يقرأها منذ الوهلة الأولى أنه قادر على تجديد نفسه دائما وأنه ( بلغة الدعاية لنجوم السينما ) ، قد تفوق على نفسه فعلا وفتح فتحا جديداً فى تاريخ الرواية العربية .

فاللص والكلاب شاهد على قدرة الفنان الكبير — حتى بعد وصوله إلى القمة — على أن يطرح عنه أسلوبا قديما باليا ويتخذ لنفسه أسلوبا جديدا فى التعبير أشد تركيزاً وقصداً ، وهو لذلك أرقى فنيا لأن النجاح فيه أبعد منالا من أسلوبه القديم . ولا يتسع المجال هنا لتفصيل القول فى التكنيك الجديد الذى اتبعه نجيب

---

(*) أخبار اليوم: ٧ فبراير ١٩٦٢ .

محفوظ فى هذه القصة . ولذلك نكتفى بمناقشة وجه واحد من أوجه هذا التكنيك أو قل مستلزماته — وهو علاقة القصة بالواقع .

ومن الواضح أن الكاتب استوحى قصته من حادث «سفاح الإسكندرية» محمود أمين سليمان الذى شغل الأذهان يوماً وأقام الدنيا وأقعدها ، وجعلت منه تهويلات الصحافة بطلا وصورته عموما فى صورة الانسان الخارق القادر على كل شيء ، ثم كانت نهايته بواسطة الكلاب البوليسية التى اقتفت أثره — أو رائحته — حتى فر إلى كهف فى الجبل كما تفر الضوارى أمام كلاب الصيد .

وعندما أقول استوحى فانما أعنى أن الكاتب قد اهتز لحادث هذا السفاح كما اهتز له غيره من المواطنين . ولكنه — كفنان — ترجم انفعاله هذا إلى عمل فنى رائع له صفة العموم والدوام . وترجع قيمة العمل الفنية إلى أن الكاتب وأن استوحى موضوعه من الواقع ، لم يجعل من قلمه عبدا لكل كما يتضمنه الواقع من تفصيلات لا معنى لها ولا قيمة ، بل فرض رؤياه على هذا الواقع ، وعلى أساس هذه الرؤيا انتخب من التفاصيل الكثيرة المتناثرة ما يخدم موضوعه حقا ، كما أضاف إليها من عنده ما يجعل لأجزاء العمل الفنى معنى مترابطا ومغزى ذا قيمة إنسانية .

ورؤيا الفنان وليدة حياته وثقافته ومزاجه ونوع حساسيته لما يقع حوله من أحداث ، وليس من شأننا أن نتتبع مصادر هذه الرؤيا (وقد يكون هذا من شأن عالم النفس لكنه لا يهم المتذوق فى شيء ) إنما يكفينا من الفنان أن تكون رؤياه واضحة عميقة موجده لا يفسدها شك أو تذبذب . وليس من السهل أن يشرح الناقد رؤيا الفنان ، ولا يسعه إلا أن يقول للقارىء : هاك القصة . فاقرأها بتعمق ( الناشر مكتبة مصر بالفجالة . الثمن ١٥ قرشاً ) على أنه يمكننا — مع الإيجاز المخل — أن نلخصها فى ان اللص قد نصب نفسه قاضيا وجلادا موكلا بإنزال القصاص بالكلاب ، والكلاب من خانوا ثقته ومودته ويمضى عاصفا يطارد هؤلاء الكلاب ، ولكن رصاصاته تطيش فلا تصيب منهم مقتلا بل تصرع

الأبرياء بلاذنب جنوه لأنه هوليس بطلا حقا كما ظن نفسه ، ولكنه لص وبهلوان. وتنقلب الآية فإذا به هو المطارد ، تجد فى أثره الكلاب حقيقة لا مجازا ، كلاب البوليس إلى أن يصرعه البوليس برصاصه .

ولعل المقارنة بين سفاح الإسكندرية وسعيد مهران بطل هذه القصة تفيدنا كثيرا فى كشف مدى تأثر الكاتب بالحادثة الواقعية وتحرره منها من ناحية أخرى ، فبين اللصين ملامح شبه كثيرة ، ولكنها جميعا لا تتعدى السطح إلى أعماق الشخصية ودوافع السلوك .

ويشترك اللصان فى الضجة التى أثارها كل منهما ، وإن كان الكاتب لم يركز أضواءه على هذة الضجة ، بل اقتصر على تصويرهامن خلال أثرها على اللص نفسه إذ ملأته بغرور لا يخلو من شعور بالمرارة .

وكلا اللصين زلت قدمه قبل النهاية فأنسى جزءا من ملابسه مكن منه أنوف الكلاب — وإن لقى سعيد مهران حتفه لا فى كهف فى الجبل بل بين القبور التى تقف دائما فى القصة على مرمى بصره . . ومرمى بصر القارىء — لتذكره دائما أن الجميع مآلهم إليها ، الفريسة ومطاردها ، ومن قتل ظلما ومن قتل عدلا كلهم سائرون إلى القبر حتما .

ويكاد الشبه بين اللصين يقف عند هذا الحد : فشخصية السفاح فى الواقع كانت تافهة لا معنى لها ولا قيمة ، لمع صاحبها يوما ثم انطفأ وزال أثره من الوجود ، وقد يصلح بطلا لقصة بوليسية أو لفلم من أفلام الرعب والمطاردة ولكنه لا يصلح بطلا لعمل فنى بالمعنى الدقيق ، كانت تسيطر عليه فكرة أن زوجته تخونه وقد وجب عليها القصاص ، ولعل فى هذا سر عطف الكثيرين عليه فى حينه وليس بيننا من يستطيع الجزم بأنه كان واهما أو كان على حق. فجعل نجيب محفوظ الخيانة فى حالة سعيد مهران حقيقة واقعة ، فزوجته طلبت الطلاق وهو فى السجن لتتزوج من صديقه وتابعه وقد استولى الاثنان على ماله وابنته ولم يعترف

الصديق الغريم بأن لسعيد فى ذمته شيئاً سوى عمود من الكتب أصاب أكثرها التلف ، ولعل للزوجة والصديق وجهة نظر أخرى ولكننا لا نعرفها ولا تعنينا فى شىء على أى حال ، ويشك سعيد مهران بل يقطع أنهما نصبا له كمينا مع البوليس أصلا :

« من وراء الظهر تبادلت الأعين نظرات مريبة قلقة مضطربة كتيار الشهوة التى يحملها . كالقطة الزاحفة على بطنها فى هيئة الموت نحو عصفورة سادرة . وغلبت الانتهازية الحياء والتردد فقال عليش سدرة فى ركن عطفة أو ربما فى بيتى . سأدل البوليس عليه لنتخلص منه — فسكتت أم البنت . سكت اللسان الذى طالما قال لى بكل سخاء أحبك يا سيد الرجال . هكذا وجدت نفسى محصوراً فى عطفة الصيرفى ولم يكن الجن نفسه يستطيع أن يحاصرنى . وانهالت على اللكمات والصفعات . »

وكان « للسفاح » صديق محام يرتعد خوفا على حياته من انتقام المجرم ولم تكن لهذه الصداقة القديمة قيمة أو معنى أبعد من العامل الشخصى . . أما نجيب محفوظ فقد جعل العلاقة بين اللص والأستاذ رؤوف علوان خريج الحقوق علاقة مريد بأستاذه ، وقد علم الطالب المثقف الفتى الفقير أن المجتمع ظالم ، ولقنه السخط على الأغنياء وعلى قيود الملكية التى يفرضونها ، حتى لقد ذهب إلى أن سرقة أموالهم عمل مشروع لو عدل الناس ما عوقب عليه الفقراء ، ولكن الأستاذ رءوف علوان قد أضحى اليوم دعامة من دعائم المجتمع ، طرح عنه عناء الجهاد واضحى صحفيا نابهاً يقطن قصراً فاخراً على النيل ، ويتفضل على مريده القديم بورقتين من ذات الخمسة جنيهات ، ويردد سعيد مهران لنفسه جزعا :

« تخلقنى ثم ترتد ، تغير بكل بساطة فكرك بعد أن تجسد فى شخصى كى أجد نفسى ضائعاً بلا أصل وبلا قيمة وبلا أمل، خيانة لئيمة لو اندك المقطم عليها دكا ما شفيت نفسى » .

وهكذا يتسع معنى الخيانة هنا ، فيشمل نوعاً أشد خطراً من الخيانة الشخصية . هو خيانة الأستاذ لتعاليمه بعد أن أوردت هذه التعاليم تلميذه موارد التهلكة .

ويضيف الكاتب إلى شخصية المجرم تاريخا يفسر سلوكه وإن كان لا يبرره فمن خلال ذكريات اللص نرى لمحات من طفولته يوم كان أبوه عم مهران بوابا فى عمارة للطلبة ، يصطحب ابنه أحيانا إلى حلقات الذكر عند الشيخ على الجنيدى . ونرى الطفل يرقب الذكر بعين مبتهجة وإن استغلق عليه فهم ما يدور حوله . ونراه فى صباه وقد حل محل أبيه . ونراه وقد سرق للمرة الأولى ليدفع عن أم مريضة غائلة الموت ، ونرى رءوف علوان الطالب الثائر وقد أنقذه من ورطته وجعل منه تلميذا له يلقنه ما يعتمل فى عقله من سخط وثورة ، ونرقب حبه لنبوية خادم العجوز التركية وزواجه ومولد سناء ابنته ، كل هذا فى لمحات تومض فى عقل البطل أحيانا ويجمعها القارىء بنفسه ليكون منها صورة عن حياة اللص الماضية، ولست أعنى بهذا أن الكاتب يستدر عطف القارىء على بطله ، فسعيد مهران شخصية كريهة قد نفهمها جيدا وندرك البواعث والدوافع التى أدت بها إلى ما وصلت إليه ولكنها لا تستدر العطف . فقد خلا تصوير الكاتب لشخصية البطل من أى أثر لعاطفة رخيصة أو فكرة مبتذلة إذ أبرز كل ما فيه من قبح وغرور واستهانة بالآخرين . هو يكره الكلاب ولكنه هو نفسه كلب أو بينه وبين الكلب سبب وشبه كبير ، فهو حاد الحواس سريع الحركة ينقض فى خفة ولكن نباحه و « عضته » تضيع كلها هباء ، ولعل هذا الشبه هو ما دعا صاحبته نور إلى حبه والتعلق به إلى هذه الدرجة ، لأنها على حد قولها تحب الكلاب ولم يخل بيتها منها يوما ، وقد أكد الكاتب هذا التشابه الدقيق بصورة محسوسة لا أظنه أوردها عفوا :

« وقرصه الجوع رغم قلقه وأفكاره ، فذهب إلى المطبخ فوجد فى الصحاف كسراً من الخبز وفتات لحم عالقة بالعظام وبعضا من البقدونس فأتى عليها فى نهم شديد وتمصمص العظام ككلب » .

ولـكن سعيد مهران لا يعرف نفسه فهو أعمى جزئيا كأبطال المآسى فى كل العصور ، إنه يظن نفسه عصفورة سادرة ويأخذه الغرور فيقول «قلبى لا يكذبنى أبدا » ولـكن قلبه يـكذبه مرارا وتـكرارا ومأساته ليست فى أنه ملقى فى وحدة مظلمة بلا نصير رغم تأييد الملايين كما خيل له غروره ، بل مأساته الحقيقية فى أنه ظن أن بإمـكانه أن يحقق فردوسا من الوفاء والصدق والعلاقات الانسانيـــة الصافية الشريفة وسط جحيم السرقة والقتل الذى يحيا فيه لا مقتنعا بل متفانيا ، وهو إذ فقد جنته تلك الزائفة يرعد مطالبا بالقصاص ولـكن أعـداءه أشد منه مكرا لأن أعينهم لم تضللها يوما غشاوة أو زيف وقد عرف الماكرون كيف يحتمون من بطشه تحت جناح القانون .

وترتفع الغشاوة عن عينيه فى لمحة قبيل النهاية فيعرف نفسه حقا : إنه بهلوان لا أكثر ، كما يعرف مصير ابنته ، إن مستقبلها فى مهنة نور صـــائدة الرجال ولـكنه لا يسلم ... إلا للموت .

وفى قصة « السفاح » الواقعية من الحوادث المثيرة ما كان كفيلا بإغراء قصاص قد لا يرقى إلى مستوى نجيب محفوظ ، وفيها من التفاصيل ما كان كفيلا ، بإغراء نجيب محفوظ نفسه أيام ولعه بالتفاصيل المسهبة ، ولـكنه اليوم ينتقى من هذا الواقع بميزان دقيق ، يأخذ ما يخدم شخصية بطله وموضوع قصته وأما ما زاد على ذلك فيطرحه عنه بحزم الفنان الذى يعرف أصول اللعبة فيطبقها بحذق وصرامة . وفى هذا مثال طيب للمفهوم الصحيح للواقعية فى الأدب ، فمنطق العمل الفنى الصادق أهم من منطق الواقع الجزئى ، وما ينفع الفن يبقى على الأرض فى تراث الإنسانية جيلا بعد جيل .

# اللص والـكلاب(*)

« . . وتتابع الغناء حتى صفقت اليد داعية إلى الذكر من جديد ، فتردد اسم الله بغير انقطاع . . واستسلم للسماع ، وزحف الليل ، ثم ركضت الذكريات كالسحب . تمايل عم مهران الأب مع الذاكرين وجلس الغلام عند النخلة يراقب المشهد بعينين مشدوهتين وانبثقت من الظلمات أخيلة عن الخلود فى كنف الرحمن وومضت آمال باهرة نافضة عنها تراب النسيان . وتحت النخلة الوحيدة بشارع المديرية ندت همسات ندية كأفراح الفجر ... وتـكلمت سناء الصغيرة فى حضنه بلغة فطرية ساحرة . . ثم هبت أنفاس متقدة من أعماق الجحيم توالت بعدها الضربات . . وامتدت أنغام المنشد وآهات الذاكرين ومتى يؤمل راحة ، وضاع الزمان ولم أفز ، والقضاء ورائى . وهذا المسدس المتوثب فى جيبى له شأن . لا بد أن ينتصر على الغدر والفساد . ولأول مرة سيطارد اللص الـكلاب » .

وقد طارد اللص الـكلاب حتى تقطعت منه الأنفاس ، فلم ينل منها مقتلا بل طاشت رصاصات « المسدس المتوثب فى جيبه » فتلطخت يداه بدماء الأبرياء ، وهبت من حوله كلاب أخرى — حقيقية هذه المرة هى كلاب البوليس — فتـكاثرت عليه وطاردته ثم أحدقت به وضيقت عليه الخناق حتى سقط صريعا برصاص البوليس — هناك فى قرافة باب النصر .

* * *

لقد عرفنا نجيب محفوظ فى إنتاجه السابق كاتبا بانوراميا ينهج نهج كبـار القصاصين الأوربيين فى أواخر القرن الماضى ومطلع القرن العشرين ، فيسهب فى تفصيل موضوعه ، فلا يدع ركنا منه أو حاشية إلا وملأها بتفصيلات دقيقة مساهمة منه فى « اكمال الصورة » ، وجعلها أقرب ما تـكون للواقع ، ولـكن هيهات أن يصل الفنان يوما إلى محاكاة الواقع بحذافيره وإن أسهب ودقق ما فى وسعه ، وقد أدرك كتاب القصة فى أوربا هذه الحقيقه بعد قرابة قرنين من مولد

* مجلة المجله : فبراير ١٩٦٢

هذا الفن فى آدابهم ، فأعرضوا نهائياً عن المذهب الطبيعى فى القصة — أى محاولة نقل الواقع بكل تفاصيله ـ وسلكوا بهذا الفن دروبا شائقة من التجديد والتجريب لم تكن تخطر لسابقيهم على بال .

وقد درج كتاب القصة عندنا على اتباع المذهب الطبيعى منذ نشأة هذا الفن فى العربية ، وليس هذا بمستغرب ورواد القصة الأوائل ما زالوا أحياء بين ظهرانينا نتمنى لهم مديد العمر وغزير الإنتاج ، وقد برز فى هذا الميدان ابن من أبنائهم وضعه الجميع على رأس الجيل الثانى من كتاب القصة هو نجيب محفوظ ، وقد اشتد ساعده حتى فاق عددا من معلميه ، ولكنه برغم عبقريته القصصية الفذة لم يلحق بركب الرواية العالمية الحديثة التى تخلصت تماما من المذهب الطبيعى وكثيرا ما تساءل المعجبون به فيما بينهم قائلين : ماذا بعد الثلاثية ؟

وفى الصيف الماضى تلاحقت أنفاسنا ونحن نرقب ركضه على صفحات أهرام الجمعة أسبوعاً بعد أسبوع فى حلقات اللص والكلاب ، فإذا به بقفزة واحدة قد لحق الركب العالمى ، ووجد لنفسه مكاناً مرموقاً فى صفوفه ، كقصاص حديث معاصر ينتمى حقا إلى النصف الثانى من القرن العشرين ، ويحذق استخدام الأدوات الفنية الجديدة التى تفرضها تلك الطفرة من التقدم التكنيكى الذى شمل جميع مجالات النشاط الانسانى وليس أقلها الأدب والفن .

واللص والكلاب تمثل حقا نقطة تحول فى أسلوب نجيب محفوظ فى معالجة فنه ، وقد استخدم فيها أرق وأعقد الأدوات الفنية التى فى متناول فنان الكلمة كالرمز والاستعارة مثلا ، فلا يملك الناقد إلا أن يضعها فى مستوى يعلو على أعمال الكاتب السابقة .

ولعل التركيز الشديد أول سمة تلفت نظر القارىء لهذه الرواية ، فالكاتب قد طرح عنه ما قد يشتت انتباه القارىء من تفصيلات جزئية ، وهو يغوص إلى لب الموضوع ويسبر أعماقه بدلا من أن يحيط بحواشيه البعيدة كدأبه قبل ذلك .

وسنقتصر اليوم على بيان أولى مقومات هذا التركيز من اختيار الكاتب لوسيلة السرد التى اتبعها فى رواية القصة ، والزاوية التى يقف فيها تجاه الأحداث

يستخدم نجيب محفوظ طريقة الراوى الذى يتحدث بضمير الغائب ولكنه يروى الأحداث من وجهة نظر الشخصية الرئيسية أو البطل إذا شئت ، وهو بهذا يضرب عصفورين بحجر واحد ، فيضمن قدراً كبيراً من الموضوعية يكفله السرد بضمير الغائب . وفى نفس الوقت ينقل القارىء إلى قلب الأحداث مباشرة ويكشف له عن عقل البطل ومشاعره فيحياها القارىء بدلا من أن يسمع خبرها .

« قصد من توه المصعد فوقف بين قوم بدا فيهم غريب المنظر ببدلته الزرقاء وحذائه المطاط ، وزاد من غرابته نظرته الحادة الجريئة وأنفه الأقنى الطويل . ولمح بين الواقفين فتاة فلعن فى سره نبوية وعليش وتوعدها بالويل ... وما إن انتهى إلى طرقة الدور الرابع حتى مرق إلى حجرة السكرتير قبل أن يتمكن الساعى من اعتراضه ، وجد نفسه فى حجرة كبيرة مستطيلة زجاجية الجدار المطل على الطريق ، وليس بها موضع لجالس وسمع السكرتير وهو يؤكد لمتحدث فى التليفون أن الأستاذ رءوف مجتمع برئيس التحرير وأنه لن يعود قبل ساعتين . شعر بأنه غريب حقا ، لكنه وقف دون مبالاة ، يحملق فى الوجوه بوقاحة كأنما يتحداهم .. وقديما كان يرمق أمثالهم بعين تود ذبحهم فما حال هؤلاء اليوم ؟ أما رؤوف فلن يصفو له هنا . وما هذا المكان بالملتق المناسب للأصدقاء القدامى .. ورؤوف اليوم رجل عظيم فيما يبدو . عظيم جداً كهذه الحجرة . ولم يكن فيما مضى إلا محررا بمجلة النذير ، مجلة منزوية بشارع محمد على ولكنها كانت صوتا مدويا للحرية . ترى كيف أنت اليوم يا رءوف ؟ هل تغير مثلك يانبوية ؟ هل ينكرنى مثلك يا سناء ؟ ولكن بعداً لأفكار السوء . هو الصديق والأستاذ ، وسيف الحرية المسلول ، وسيظل كذلك رغم العظمة المخيفة والمقالات الغريبة وسكرتاريته الرفيعة . وإذا كانت هذه القلعة لن تمكنى من عناقك فعن دفتر التليفون سأعرف مسكنك .. » ص ٣٤ — ٣٥ .

ويتضح لنا من هذا المثال كيف يستخدم الكاتب السرد بضمير الغائب

ليعطينا صورة موضوعية محسوسة عن الشخصية ومظهرها وما يحيط بها فى العالم الخارجى ، وبعد أن يطمئن إلى تثبيت الصورة المحسوسة فى أذهاننا ينتقل بنا انتقالا هينا إلى عقل البطل لنطلع على أفكاره بدون تدخل منه أو تقديم كأن يقول مثلا « ظن » أو « فكر » أو « قال » .

وقد سبق أن وقف الكاتب هذا الموقف كراو فى قصر الشوق وغيرها من قصصه السابقة ولكنه كان ينتقل بعد انتهاء المنظر إلى مكان آخر ليقص علينا خبر شخصيات أخرى فى القصة .

أما فى اللص والكلاب فهو دائما ملاصق للبطل لايرى إلا ما ترى عيناه ولا يعرف إلا ما يعرفه سعيد مهران ، وهذه الزاوية تضيق بطبيعة الحال مدى بصره فلا نعرف شيئا عن رءوف علوان بعد أن يغادر اللص مسكنه ولا ندرى أين هربت نبوية ولا لماذا اختفت نور ، وكأنما الكاتب يفهمنا بوضوح أن موضوعنا ليس رءوفا ولا نبوية ولا نور ولكنه سعيد مهران ، ولا يهمنا الآخرون إلا بقدر تأثيرهم فى وعيه .

وفى مقابل هذا التضييق فى مدى البصر رأينا كيف يكشف لنا الكاتب عن عقل البطل ، فلا نكتفى بأن نرى بعينيه بل نفكر بعقله أيضا ونحيا فى خضم تيار الشعور عنده .

وأفكار البطل وحواسه هى وسيلتنا فى الوصول إلى البعيد فى الزمان والبعيد فى المكان، فكأنما الكاتب قد ألزم نفسه بنوع جديد من قوانين الوحدة فى العمل الفنى ، ليست دون قوانين أرسطو صرامة وإن اختلفت عنها بما يتفق وفن الرواية الحديثة .

الأشياء والأحداث تثير فى نفس سعيد مهران ذكريات من الماضى ، ومن خلال هذه الذكريات نعرف تاريخه وكل ما يهمنا عن علاقاته التى جعلت منه اليوم لصا أو بالأحرى لصا ذا فلسفة، تتوق نفسه إلى الانتقام من أقرب الناس إليه لأنهم خانوه ، والكاتب يتيح لنا أن نعرف هذا الماضي علي دفعات فكل لمحة منه

تأتينا فى حينها ، تبعا للقوانين السيكلوجية التى تحكم عملية تداعى المعانى ، فالذكرى الخامدة فى زوايا النسيان يثيرها من مكمنها ما يماثلها أو ما يضادها من معطيات الحواس :

« وغنى صوت لا حلاوة فيه البخت والقسمة فين كما ضبطه أبوه وهو يغنى حزرفزر فلكمه برحمة وقال له : أهذه أغنية مناسبة ونحن فى الطريق إلى الشيخ المبارك ؟ وترنح الأب وسط الذكر ، غابت عيناه ، بح صوته ، تصبب عرقا. وجلس هو عند النخلة يشاهد صفى المريدين تحت ضوء الفانوس ويقضم دومة وينعم بسعادة عجيبة . وكان ذلك سابقا لنزول أول قطرة حارقة من شراب الحب. وأغمض الشيخ عينيه فكأنه نام. وألف هو المنظر والجو حتى البخور لم يعد يشمه .. وطرأت فكرة بأن العادة أساس الكسل والملل والموت وهى المسئولة عما عانى من خيانة وجحود وضياع جهد العمرسدى. وتساءل ليوقظه .. »

وهكذا يطلعنا الكاتب على الماضى من خلال الذكريات والماضى ماثل دائما فى الحاضر ، وهما معا يتجهان إلى المستقبل ، والماضى موجود دائما بصورة رمزية فى القصة ، فهو المقابر التى تقف طول الوقت على مرمى بصر سعيد مهران ، يراها من خلال النافذة فى بيت نور ، ويسير بينها فى غدواته وروحاته ويلقى حتفه فى النهاية وهو معتصم بها ، ولعلها الشىء المؤكد الوحيد فى حياته بعد خروجه من السجن .

وكما يأتينا البعيد فى الزمان عن طريق ذكريات البطل ، يأتينا البعيد فى المكان عن طريق مدركات حواسه بطريقة ما ، أى من خلال ما يسمع هو أو ما يقرأ عما يحدث بعيدا عنه ، فالكاتب مثلا لا يصور الضجة التى يثيرها رصاص البطل الطائش إلا من خلال ما تكتبه الصحف ، وحتى ما تكتبه الصحف لا يأتينا بالنص ولكن من خلال وقفة فى نفس سعيد مهران وهو يقرأ الصحيفة « يا للعناوين الكبيرة السوداء . آلاف وآلاف يناقشون الساعة جرائمه . . وسئل رءوف علوان فقال ... » وتصله شذرات من حديث الناس عنه عن طريق نور وهو مختبىء فى بيتها .

— « ويتحدث عنك ناس كأنك عنتره ولـكنهم لا يدرون عذابنـا »
ص ١٢٦ ..

« سائق تا كسى ، دافع عنك بحرارة ولـكنه قال إنك قتلت رجـلا ضعيفا بريئا .. » .

ثم — « وفى العوامة التى سهرت فيها قال أحدهم عنك أنك منبه مسل فى الملل الرا كد .. » ص ١٤٤ .

وهكذا حقق نجيب محفوظ وحدة مضاعفة للعمل الفنى من خلال هــــذا التـكنيك الجديد فى رواية القصة ، فإلى جـانب وحدة الموضوع ووحدة زاوية النظر **Perspective** نراه قد حقق نوعا جديدا من الوحدة فى المـكان والزمان . فالمـكان هو دائما المـكان الذى يوجد فيه البطل ، والزمان هو الزمن الحاضر الذى يحمل الماضى فى طياته ويتجه أبدا إلى المستقبل ، أى هو الديمومة التى تحدث عنها الفيلسوف الفرنسى برجسون والتى كان لمفهومها بالغ الأثر فى فن الرواية فى القرن العشرين .

# ورقة دمغة ... أم مسألة كرامة (*)

منذ نسج جوجول معطفه الشهير من مادة حياة موظف صغير فقير ، اكتشف قصاصو العالم أن فى دواوين الحكومات كنزاً لايفنى من المادة الأدبية والتجربة الحية فى انتظار القصاص البارع يحيلها بلمسة من قلمه السحرى إلى موضوعات لأعمال فنية خالدة .

وقد ورد عدد كبير من كتابنا العرب نفس المنهل بحكم عملهم كموظفين لاغنى لهم عن مرتب ثابت — ومن منا يجرؤ أن يتخذ الأدب حرفة يتعيش منها — وربما وجدنا بعضهم ساخطاً على زهرة أيامه يقضيها رهين « وظيفة » تقيده بروتين عمل وتسرق الساعات الثمينه التى يود أن ينفقها فى القراءة والكتابة ، ولو أنصفنا لحكمنا بأن لها الفضل فى خير ما ينتج هؤلاء الأدباء فى كثير الأحيان .. فلولا السنوات التى قضاها توفيق الحكيم كوكيل للنائب العام ما حظى معجبوه بيوميات نائب فى الأرياف ولولا السنوات التى عملها فتحى غانم كمفتش تحقيقات لما أعطانا الجبل أما الأستاذ نجيب محفوظ فقد وجد فى مكاتب وزارة الأوقاف معينا لا ينضب من الشخصيات ما زال حتى اليوم يغترف منه حتى بعد أن كرمته الدولة بنقله إلى عمل يعد فنيا إلى حد ما .

وفى ميدان القصة القصيرة استفاد كثيرون أيما استفادة من مكاتب الحكومة والروتين والملفات المتربة والموظفين ذوى السترات الكالحة تمر بين أيديهم قصاصات ورق تبدو للناظر تافهة ولأعينهم هم مجرد « أعمال » متراكمة ، وهى تحمل بين طياتها مشكلات قد تنبض بالحياة إلى درجة المأساة أحياناً .

واليوم نقرأ مجموعة جديدة من القصص القصيرة ، لكاتب شاب «وظيفته»

(*) أخبار اليوم : ٢١ أكتوبر ١٩٦١ .

مأمور ضرائب وهذه بلاشك مهنة جديدة نضيفها إلى قائمة المهن التى يتعيش منها أدباؤنا ، يقضون أيامهم عينا على الأوراق الواجب استيفاؤهـــا وعينا على « الإمكانيات » الفنية فى كل « ملف » أو صاحب حاجة يمر بهم . فالأستاذ عبد المنعم سليم مؤلف **ورقة دمغة** قد استقى مادة قصته هذه من واقع خبرته كمأمور ضرائب كما أورد فى قصة « رشوة » تجربه مفصلة لمأمور ضرائب يشرع فى مساومات لقبول رشوة معينة ثم يعدل عنها فى آخر الأمر .

**ورقة دمغة** هى المجموعة القصصية الثانية للأستاذ عبد المنعم سليم فقد سبق أن أصدر فى العام الماضى مجموعه أخرى بعنوان **مسألة كرامة** أثارت إعجاب كثيرين من قراء القصه القصيرة ووصفها الدكتور رشاد رشدى عن حق بأنها « تمتاز بالحركة الدراماتيكيه الواضحة التى تنتقل بالحدث من مرحلة إلى مرحلة فى قوه لا عن طريق الإفصاح المباشر بل عن طريق المفارقة التى هى فى الواقع لغة الأدب » .

والواقع أن القارىء المتفحص لهاتين المجموعتين من قصص الأستاذ عبد المنعم سليم قد يفضل الأولى على الثانية من بعض الوجوه، فمسألة **كرامة** — على سوء إخراجها وكثرة أغلاطها المطبعيه واللغوية — تمتاز بقوة التعبير النابض عن مواقف وشخصيات حيه مستمدة من واقع حياتنا ومن خبرة الكاتب كطالب وموظف أو حتى مسافر فى الدرجة الثالثة .

ونضرب لذلك مثلا قصه « مجرد واجب » حيث ينقل لك الكاتب من خلال حدث بسيط هو التعارف فى القطار بين طالب جامعى متأنق يشعر بالخجل من ركوب القطار فى الدرجه الثالثة وفلاح ساذج طيب يكرم الطالب وينهال عليه بالعزومة ويسقيه كوكا كولا ويعطيه جزءا من هديه الشمام التى يحملها إلى أخته ، ويحدثه فى أدق شئونه وهو يشعر بفخر وسعادة لأن « الأفندى » طالب الجامعة يتقبل منه هذا الكرم وإن كان بادى الامتعاض والتأفف ، من خلال هذا الحدث البسيط يعطينا الكاتب صورة حية لعربة الدرجة الثالثة فى قطار الصعيد تضارع فى إتقانها ونبضها بالحياة أروع ما كتب فى مثل هذه المواقف .

كما تتميز هذه المجموعة بأن لها موضوعاً ينتظم بالتقريب جميع القصص المدرجة فيها، وهو اعتزاز الإنسان بكرامته كإنسان و كفاح الناس البسطاء في سبيل تحسين معاشهم وتطلعهم دائماً إلى حياة أفضل على أمل أن يجنى أبناؤهم — على الأقل — ثمارها .

أما مجموعة **ورقة دمغة** فلا يجمعها مثل هذا الموضوع المشترك **theme** وأغلب الظن أن الكاتب قد ضمنها كل القصص التي نشرها بعد **مسألة كرامة** بلا انتخاب أو تعديل .

على أن القارىء لا يلبث أن يكتشف أن هناك سمة مشتركة تميزها جميعاً : فالكاتب يبدو أكثر يقظة للمشاكل التكنيكية في كتابة القصة القصيرة ويجرب — عامدا — حلولا مختلفة لهذه المشاكل .

المشكلة التي تشغله هنا هي مشكلة رواية القصة وهي بلا شك من أوائل المشاكل التكنيكية التي تواجه الكاتب الواعي بفنه : هل يروى القصة بضمير الغائب أو كشخص خارج دائرة أحداثها ولكنه يستمتع بميزات الراوى « المطلع على كل شيء والموجود في كل مكان » أم يرويها بضمير المتكلم وبذا يضع نفسه مكان أحد أشخاصها ويضطر تبعاً لذلك إلى الالتزام بوجهة نظر هذه الشخصية والتقيد بحدود معلوماتها عن الموضوع — أم يرويها في صورة رسالة أو مذكرات أو غير ذلك من الوسائل التي يطرقها كتاب القصة في هذا الصدد .

ومن الملاحظ أنه يجرب طرق السرد هذه بأشكال مختلفة في عدد من قصص هذه المجموعة . . ففي « ورقة دمغة » يستعمل الرسائل وفي « موظف » يلجأ إلى المنولوج الداخلي أو تيار الشعور وفي كل من قصة « يوم الغسيل » وقصة « سي محمود » يروى الأحداث بضمير الغائب ، أي يقف منها موقف الراوى الخارجي ولكن يبدو أنه في النهاية يفضل التحدث بضمير المتكلم، أي أن يتقمص الشخصية الرئيسية ويروى القصة على لسان هذه الشخصية

رجلا كان أو امرأة . . وهـذه هى الوسيلة التى يتبعها فى سبع من قصص هـذه المجموعة .

ولن يتسع المجال هنا لدراسة هذه القصص جميعها بدرجة واحدة من التفصيل ويكفينا ثلاث قصص أو أربع تجتذب نظر الناقد قبل غيرها لهـــذه التجارب التى سبق ذكرها ، ويجدر بنا أن نشير إلى صفة عامة تتميز بها قصصه الناجحة بصرف النظر عن الوسيلة المستعملة فى السرد ألا وهى الفصل التام بين نفس الكاتب وبين أحداث القصة التى يرويها، فهو يبدو كمن يقف بعيدا محايداً يضع أمامك الأحداث بدون تعليق وبدون إقحام لرأيه أو مشاعره ، ويترك الحدث والشخصيات لتعبر عن نفسها بدون أن يفصح هو عن شىء من مدلولها ، وعلى القارىء أن يصل إلى المعنى المقصود من خلال تجربته فى قراءة القصة .

وقد يبدو أن هذا الفصل التام بين شخصية الكاتب وبين القصة التى يرويها يصبح مستحيلا فى القصص التى يتحدث فيها بضمير المتكلم ويقص القصة كما لو كانت قد حدثت له ولكن الكاتب ينجح حتى فى هـذه القصص بالذات فى الاحتفاظ بالمسافه بينه وبين الأحداث .

ولنضرب لذلك مثلا قصة « يوم جديد » فالراوى هنا شاب مات أبوه يروى لنا بالتفصيل حوادث يوم الوفاة منذ ذهابه هو وزوجته وأمه وأخته وابنه أشرف ليزوروا والده المريض فى المستشفى فى صباح يوم سبت من أيام الشتاء ويجدوه قد توفى — إلى أن تشرق الشمس فى الصباح التالى على يوم جديد — وهو يروى لنا أحداث اليوم بدقة وتفصيل ولكن بلا انفعال أو تعليق كما لو كان متفرجاً من الخارج وليس الشخصية الرئيسيه فى القصة ، ولكن القارىء المدقق يجد أن هذه التفاصيل والأفعال التى يتحصن الراوى وراءها ـ حتى لا يبدى انفعالا أو تفسيرا ـ لا ترد فى القصه اعتباطاً وهى على براءة مظهرها تعنى فى النهاية شيئاً واحدا وهو أن « الحى أبقى من الميت » .

رجلا كان أو امرأة . . وهـذه هى الوسيلة التى يتبعها فى سبع من قصص هـذه المجموعة .

ولن يتسع المجال هنا لدراسة هذه القصص جميعها بدرجة واحدة من التفصيل ويكفينا ثلاث قصص أو أربع تجتذب نظر الناقد قبل غيرها لهـــذه التجارب التى سبق ذكرها ، ويجدر بنا أن نشير إلى صفة عامة تتميز بها قصصه النـاجحة بصرف النظر عن الوسيلة المستعملة فى السرد ألا وهى الفصل التام بين نفس الـكاتب وبين أحـداث القصة التى يرويها، فهو يبدو كمن يقف بعيدا محايداً يضع أمامك الأحـداث بدون تعليق وبدون إقحام لرأيه أو مشاعره ، ويترك الحـدث والشخصيات لتعبر عن نفسها بدون أن يفصح هو عن شىء من مدلولها ، وعلى القارىء أن يصل إلى المعنى المقصود من خلال تجربته فى قراءة القصة .

وقد يبدو أن هذا الفصل التام بين شخصية الـكاتب وبين القصة التى يرويها يصبح مستحيلا فى القصص التى يتحدث فيها بضمير المتكلم ويقص القصة كما لو كانت قد حدثت له ولـكن الـكاتب ينجح حتى فى هـذه القصص بالذات فى الاحتفاظ بالمسافه بينه وبين الأحداث .

ولنضرب لذلك مثلا قصة « يوم جديد » فالراوى هنا شاب مات أبوه يروى لنا بالتفصيل حوادث يوم الوفاة منذ ذهابه هو وزوجته وأمه وأخته وابنه أشرف ليزوروا والده المريض فى المستشفى فى صباح يوم سبت من أيام الشتاء ويجدوه قد توفى — إلى أن تشرق الشمس فى الصباح التالى على يوم جديد — وهو يروى لنا أحداث اليوم بدقة وتفصيل ولـكن بلا انفعال أو تعليق كما لو كان متفرجاً من الخارج وليس الشخصية الرئيسيه فى القصة ، ولـكن القارىء المدقق يجد أن هذه التفاصيل والأفعال التى يتحصن الراوى وراءها ـ حتى لا يبدى انفعالا أو تفسيرا ـ لا ترد فى القصه اعتباطاً وهى على براءة مظهرها تعنى فى النهاية شيئاً واحدا وهو أن « الحى أبقى من الميت » .

وقد نجح الكاتب فى أن ينقل لقرائه شعوراً ملموساً بأن الأحياء أحياء فعلا بأن ركز فى اختياره للتفاصيل على عالم الحواس :

« كانت الدنيا باردة فانصرف الناس مبكرين — وذهبت أختى إلى زوجها واحسست بنفسى مره ثانية وحيداً مع نفسى — وما زال باب الشقة مفتوحاً وأنا جالس فى الصالة .. وصوت أمى الباكى يصلنى متقطعا من خلال الحجرة المقابله ... ثم جاء أشرف والتصق بى وقال : الدنيا برد ، فأحسست أنا الآخر بالبرد ، ثم سمعت صوت أمى هى الأخرى : الدنيا برد فقلت نعم . . وأغلقت باب الشقة وبقيت مكانى فى الصاله ، حضرت زوجتى بعد ذلك وجلست بجانبى وجاء أشرف وجلس فى وسطنا . . . ثم ضحك . قلت له بهدوء : جدك مات يا أشرف .

فقال : طيب .

— انت زعـــلان

— لا

نهرته زوجتى .. فتشبث الولد بى فاحتضنته ونظرت إليها . طلبت منها أن تعد لى فجنانا من القهوة .. ثم تذكرت بعدها مباشرة أننى لم أتناول شيئاً منذ الصباح فأحسست بالجوع .

وعندما تعود الزوجة بالقهوة :

« أحضرت زوجتى القهوة : شعرت بانتعاش لدى أول رشفة فتحسست وجهى ثم نهضت إلى المرآه. ناديت زوجتى وقلت لها أن تعد لى الحمام. سألتنى : حمام ساخن الآن ؟

— نعم

— الدنيا برد

فلم أردعليها واشعلت سيجارة وجلست . استلقيت بظهرى على المقعد ومددت قدماى ( كذا ! ) وأغمضت عينى . . أحسست فجأة بالراحة » .

وفى الجلسه المسترخية يسترجع الراوى صورة والده كما رآه آخر مرة . . ثم يعود بنا إلى عالم الأحياء المحسوس ثانية فالمطر يقرع زجاج النافذة والحمام الساخن معد وفى الحمام يكاد القارىء يحس بنفسه مشاعر الجسم الذى يجد الراحة فى دفء الماء وإزالته العرق والتراب ، ومن الحمام نتدرج إلى العشاء والطعام الذى تعافه النفس فى البداية ثم يفتح مذاقة الشهية ويشعر الجسم « الحى » بنداء الجوع من داخله ، ومن الطعام إلى العمل الذى يسغرق الراوى حتى يشرق صباح جديد يذكره أن أباه مات امس .

واذا كان الكاتب قد نجح فى الابتعاد بأحداث قصته هذه عن شوائب (الأنا) بالرغم من أنه يرويها بضمير المتكلم فإن نجاحه فى غيرها أيسر وأقرب إلى وسيلة السرد المستعملة . . ففى القصة الأولى « ورقة دمغة » يورد الكاتب عددا من المكاتبات المصلحية المتبادلة فى شأن موضوع ما ، يمكن فعلاً أن تكون منقولة بالحرف من أحد الدوسيهات فى أى مصلحة أو مأمورية ، وهو لا يزيد على نقلها بالنص مع جملة واحدة من السرد لا تزيد على سطرين ترد ثلاث مرات فى القصة .

وهذه الخطابات المصلحية وقد وضعت أمام القارىء بهذا الحياد الظاهر وبدون أى تعليق من الكاتب — تحكى مأساة أسرة فقيرة ، أسرة الخفير النظامى عبد الباسط على أبو إبراهيم المريض بالتدرن الرئوى والذى يرفع طلبه إلى الحكمدار ( من مستشفى الأمراض الصدرية ) بتاريخ ٢٧ / ٩ / ١٩٥٩ طالبا صرف مرتبه عن شهر ثمانية لأن أسرته « مساكين ولا عائل لهم سواه » فيمسك الحكمدار بقلمه الحبر ويؤشر على الخطاب : يكلف المذكور بلصق طابع دمغة فئة خمسين مليما على الطلب ( وهذه هى جملة السرد الوحيدة فى القصة ) ويصبح طابع الدمغة المطلوب محورا لست أو سبع مكاتبات متبادلة بين المديرية والبندر ومراقبة ضرائب بنى سويف ومراقبة ضرائب ببا الخ . . بما فى ذلك إقرار من أحمد السيد أبو على شيخ حارة قسم أول ببنى سويف الذى يقرر أنه توجه إلى الخفير

المذكور المقيم بمستشفى الأمراض الصدرية « وبعد عرض الإفادة عليه قرر أنه فقير ولا يمكنه لصق الدمغة المطلوبة » وتنتهى القصة بالعودة إلى نقطة البدء أى بطلب جديد مقدم من نفس الخفير المريض بتاريخ ٢٨ / ١ / ١٩٦٠ أى بعد مرور أربعة أشهر أخرى لم يصرف فيها مرتبه وهو يذكر الحكمدار بطلبه السابق وبحاجته وحاجة أسرته إلى المرتب . وأمسك الحكمدار بقلمه الحبر وكتب على الخطاب : يكلف المذكور بلصق طابع دمغة فئة خمسين مليما على هــذا الطلب » .. نفس التأشيرة بالضبط التى أشر بها على الطلب الأول وهكذا — وهذه النهاية أبلغ وأوقع من خطبة طويلة عريضة عن الروتين ومساوئه والموظفين ( كبارا أو صغارا ) وعدم تقديرهم للمآسى العديدة التى تمر بهم كل يوم والتى يمكن أن يعالجها أو يخفف من ضررها تصرف شخصى وغير هذا مما نقرأه كل يوم .

ولا يفسد هذه القصة الجيدة إلا خطاب واحد يتضمن مبالغة لا يمكن أن تغتفر فى العمل الفنى وهو الخطاب المرفوع من الأستاذ عباس مأمور الدمغة إلى السيد مراقب ضرائب بيا بطلب « الموافقة على صرف استمارات سفر بالدرجة الأولى ذهابا وإيابا إلى بنى سويف وذلك للتوجــه إلى مستشفى الأمراض الصدرية لسؤال الخفير النظامى عبد الباسط على أبو إبراهيم عن عــدم لصق طابع دمغة الخ .... »

وربما احتج الكاتب بأن خطابا كهذا يمكن أن يرد فعلا فى مكاتبات مأمورية ضرائب أو أن هذه الحادثة وقعت فعلا ، ولكن كل هذا لا يبرر إدخالها فى العمل الفنى الذى يعتمد على الاعتدال فى الاقناع فليس كل ما يحدث فى الواقع من غرائب مادة صالحة للعمل الفنى، ولم يكن حذف هذا الخطاب من القصة ليضيرها بل هو على العكس سيضفى عليها من الاعتدال والتوازن ما يضيف الكثير إلى قيمتها الفنية .

« موظف » :

ولعل القصة الثانية فى المجموعة هى أكثر « تجارب » الكاتب نجاحا من الناحية الفنية وفيها تسمع حديثا من طرف واحد تفهم من خلاله الموقف وتعرف شخصية المتكلم وظروفه واستجابة الطرف الآخر للحديث ( الطرف الصامت الذى لا يظهر ولا ينبس ببنت شفه ) ونجد هذا المتحدث قد كشف عن نفسه وعن صفاته بدون أى تدخل من راوى القصة وبدون مبالغة من المتحدث فى نفس الوقت .

« حضرتك الأستاذ عبد الغفار — أهلا وسهلا اتفضل . . الأستاذ إسماعيل خرج من شوية وقال إذا حضرتك جيت استناه . . هو خرج من مدة كبيرة يعنى زمانه جاى . . اتفضل انت واقف ليه . . اتفضل هنا أريح . . أهلا وسهلا . أهلا . . لا مؤاخذه . . أصل أنا لسه جاى من البلد . . »

ويستمر الصوت — يكاد القارىء يسمعه من خلال السطور — يحكى كل شىء عن نفسه وتستطيع أن تتخيل الأستاذ عبد الغفار وهو يتململ فى جلسته ويود الانصراف بينما الصوت مستمر فى حديثه :

« الله . . انت مستعجل — دا لسه بدرى . . والله تأكل معايا لقمة . . لسه بدرى زمان الأستاذ جاى . . طيب استنى أما أقوم افتيح لك أنا . . استنى بس استنى . . إيه اللى جرى . . الله . . الله . . . استاذ عبد الغفار . . حاجة غريبة . دا ماله خد السلالم جرى . . دا حتى ما بصش وراه وقال سعيده . . اما عجايب على دى ناس . . »

« فى الطريق إلى» :

يجرى الكاتب هنا تجربة أخرى طريفة فى وسيلة السرد وعن طريق المنولوج الداخلى أو تيار الشعور وهذه تحتاج فى العادة إلى مهارة فائقة فى الاحتفاظ بعدد

كبير من الخطوط التى يتبعها التفكير متشابكة ولكنها متميزة فى نفس الوقت. وهنا موطن الخطر من الناحية الفنية إذ يحدث فى كثير من الأحيان أن يفقد القارىء قدرته على التمييز بينها ويضل طريقه فى التعرف عليها .

وهذا بالضبط ما يحدث لقارىء قصة « فى الطريق إلى » إذ يتوه كما يتوه البطل بين فكرية وفايزة وسامية والمرأة الأخيرة النائمة فى فراشه والتى يشير وجودها فى بيته ذكرياته عن علاقاته السابقة ، وهى بوضوح علاقات « ممثلة » علاقة أفلاطونية فى أيام دراسته ، علاقة حب مفاجىء وعلاقة خطوبة ثم علاقة بهذه المرأة النائمة فى فراشه والتى تعد له العشاء ويدفعه وجودها إلى أن يترك البيت هاربا إلى مولد السيدة، ولعل المولد هو خير انعكاس «للمولد » القائم فى تفكيره والذى يحاول أن يعطينا منه لمحه فى هذه القصة فيجانبه التوفيق وإن كان له على أى حال فضل المحاولة والتجريب ولا أقول هنا فضل السبق لأن فى تجارب الأستاذ يوسف الشارونى فى قصص « الطريق » و«القيظ » و « المعدوم الثامن » وفى قصص الأستاذ فتحى غانم الأولى فى مجلة الفصول خير مثال على نجاح هذه التجربة فى القصة العربية منذ أواخر الأربعينات .

لقد قصدت فيما سبق أن أبرز الجانب الإيجابى الواعى من الناحيه الفنية فى قصص الأستاذ عبد المنعم سليم ولكن ينبغى أن أسجل بعض المآخذ التى لا مناص من ذكرها فى هذا الصدد :

أولها فيما يختص باللغة : فما زال فى قصصه عدد كبير من الأخطاء اللغوية والنحويه ولست أعنى بهذا لغة الحوار — فالحوار فى قصصه عامى « يطابق مقتضى الحال » وينبض بالحياة لامراء ، إنما أعنى لغه السرد التى يلجأ فيها بطبيعة الحال إلى استعمال الفصحى ، ويا حبذا لو أولاها مزيداً من العناية .

والمأخذ الثانى — وهو ما قد لا يوافقنى عليه الكاتب — خاص بقيمة التفصيلات الدقيقة فى بعض القصص،فهو لغرامه بها يتردى أحياناً فى رواية بعض دقائق السلوك مما تتقزز له نفس القارىء ومما يخدش المتعه الفنية التى يطلبها قارىء الأدب .

وأعرف جيدا أننا هنا بصدد مشكلة أكبر من قصص الأستاذ عبد المنعم سليم وأوسع مدى وهى مشكلة الواقعية فى العمل الفنى وحدود هذه الواقعية . فالكاتب هنا يعتز بلا شك بأنه فنان واقعى يصور الواقع بكل ما فيه من بؤس وقبح وهذا ما لاشك فيه وما قد يوافقه عليه كثيرون ، ولكننا بصدد عمل فنى يرمى إلى قيمة جمالية معينة، وقد يكون التلميح فى العمل الفنى أوقع وأقرب إلى الغرض المطلوب من وصف دقيق لحركات الغسالة التى تريد استثارة الشابين فى قصة « يوم الغسيل » مثلا أو القاذورات والبق والروائح الكريهة المنبعثه من دورة المياه فى بيت أم ابراهيم بدرب مصطفى فى قصة « كانت ليلة » .

هذا إلى أن قراءً كثيرين قد يملون فى النهاية حديث ذلك البيت بقاذوراته وبقه ودوره مياهه وقد وردت جميعها فى أكثر من قصة من قصص الأستاذ عبد المنعم سليم — كما أنهم قد لا يرون فى ذلك الطالب المتأنق الذى يعيش لى « درب مصطفى » على أربع جنيهات أو خمسة تقتطعها أسرته من دخلها بشق النفس بطلا جديراً بكل هذا الاهتمام — فهذا الفتى الذى لا يفوته تلميع الحذاء وكى القميص والتسكع فى شوارع المدينة وهو خاوى الجيب خاوى المعدة، لا يفكر إلا فى إشباع « غرائزه » بطريقة ما . . قد يبدو للكثيرين تافها صغيراً . ولست أعنى بهذا أنه لايصلح موضوعاً لقصة قصيرة بل أعنى أن الكاتب فى المرات التى طرق فيها هذا الموضوع لم يستطع — ولعله لم يحاول — أن يشعرنا بتلك المسافة بينه وبين شخصية البطل كما فى قصة « موظف » أو قصة « يوم جديد» ولم يتخط بصره حدود أفق هذا البطل قاصر التفكير، فجاءت رؤياه ناقصة قد تضيق عن وضع الشخصية التى صورها قلمه على بعد كاف أمام ناظرى القارىء كى يتفحصه من كل جانب ويراه على حقيقته شابا فقيرا حقا ولكنه مغرور تافه .

# أيام العز (*)

وأيام العز هى أيام السجن التى أصبحت أملا يراود اليائس الذى لا يجد طعاماً يأكله أو عملا يدر عليه رزقا أى رزق فينظر إلى الماضى متحسراً على تلك الشهور الستة التى قضاها فى السجن :

— . . . . ياسلام ! . . كانت أيام عز . . أقل ما فيها كنت ألاقى لقمة مضمونة . . زى دلوقت يوم ألاقى ويومين لا . . والفلفل والمش هروا مصارين النفر . . طب أدينى قاعد بقالى أربع تيام أهه من غير شغل . والترعه ناشفه ولا فيه سقية ولا عزيق .. وابن الانيته عنده شغل ومش عايز يشغلنى . أعمل ايه .. مش بذمتكو السجن أحسن ؟ مش بنشتغل ونشيل طوب ونمسح بلاط ؟.. وايه يعنى . مادام بنلاقى أكل كويس .. عدس وطبيخ و .. وعيش طازة .. عيش أبيض من اللى قلبك يحبه وما بتشوفوهش إلا فى البنادر . . عيش لو جابوه هنا العالم تغمس به العيش بتاعها .. »

وليس مرسى الفلاح المعدم بطل قصة « أيام العز » وحده فى ذلك السجن الكبير سجن الفقر الذى يطحن الجميع لا فرق بين صغير أو كبير ، جاهل أو متعلم فالكاتب يختار موضوعاته وكأنه ينتقل بنا فى جنبات هذا السجن ليعرض علينا نماذج من حياة نزلائه ، فالى جانب الفلاح المعدم نرى الخادم الصغيرة التى تترك قريتها إلى العاصمة فرحة تحلم بأن تصبح «بنت مصراوية حلوة ، أحلى حتى من بنات العمدة ، تتكلم بالمصرى وتلبس الفساتين ، وتنام على السرير وتأكل العيش الطازة واللحمه . . » فلا تجد أمامها إلا العمل المستمر وكسر الطعام والحزام الجلد الذى تهوى به سيدتها البدينة على جلدها العارى ، تليهما المدرسة الصغيرة التى تحلم بالحب والزواج ولكنها سجينة « الواجب » الذى فرضه عليها الفقر ، يجب أن تعول الأسرة حتى تتزوج أختها الكبرى ويتم أخوها الصغير تعليمه ( وهو الآن

(*) مجلة المجلة : مايو ١٩٦٢ .

فى الثانية عشرة ) ليحل محلها فى الإنفاق على الأسرة ، إلى الموديل الفقيرة التى تخلع ملابسها أمام سنة ثانية أو ثالثة الخ.. فجيش النزلاء هذا كبير جرار لأن الفقر لا يرحم صغيراً لصغره ولا رقيقا لرقته ، والكل أسرى وإن كانوا لا يعرفون لهم سجاناً بعينه ، ولكنهم لا يفقدون الأمل بل تراهم كذلك العصفور الحبيس فى قصة « عصافير » إذ يتعلق بحديد القفص ويرفرف بجناحيه يدق بهما على السلك الغليظ ولا يفقد الأمل فى الانطلاق يوما.

فصبى الحلاق الصغير فى قصة « المحامى » يخرج من المدرسة إلى دكان المعلم « يستذكر دروسه فى الدكان ويحلم بأن يصبح محاميا يدافع عن الفقراء ممثلين فى شخص أبيه السجين » وقد يكون الأمل كاذبا ولكنه أمل على أية حال يلوح لخيال الرائى من بعيد فيحفزه على الجد ومعاودة المحاولة أيا كانت النتيجة. فأبو أمين أضحوكة القرية فى قصة «خضرة» يعيش سنوات طويلة على أمل الزواج من خضرة ، وهو يضع القرش على القرش ليدخر المهر ، خمسين جنيها طلبها أبوها ساخراً ليعجز أبو أمين عن دفعها ، ولكن الرقم الكبير لا يفت فى عضد هذا الهرقل الذى يمضى سنوات طوالا فى عمل أقرب إلى عمل الحيوان أو الآلة يراوده أمل الحصول على خضرة يوم يصبح مالكا لخمسين جنيها بالتمام .

ولعل فى نهاية هذه القصة بالذات خير دليل على صدق إحساس هذا الكاتب وحسن فهمه لحياة البؤساء والمستضعفين من شخصيات قصصه ، فأبو أمين لا يتزوج خضرة بعد كل هذا الجهد وذلك الصبر ، فالحصول على الأمل بالنسبة لأمثال أبى أمين بعيد . بعيد وإن بدا فى لحظات وكأنه قاب قوسين أو أدنى .

والمحاولة وإن فشلت تظهر معدن الإنسان وتفصح عن قدرته فى النهاية على مواجهة ذل الفقر بسلاح واحد هو الكرامة ، فإذا كان العصفور الحبيس لم يفقد جمال ريشه وعذوبة صوته ، فالشاب المتعطل فى قصة « الشحم » ينتفض واقفاً يمسح الشحم العالق بيديه بعد أن انبطح تحت عربة عبد الرازق بك ذلك المدير الذى بيده مقاليد الوظيفة والذى يقف آمراً ناهياً لا يتوقع من الشاب المسكين أى مقاومة ولا يرى فيما يكلفه به أى شطط بل يقول لصديقه باستهانة :

— بسيطة قوى .. أى سواق تاكسى ماشى أوقفـــه يعملها فى عشرة دقايق .. وأجرتها معروفة . . عشرة صاغ بس .

وليس « البيه » البدين فى قصة « الشحم » هو الوحيد الذى يمتهن كرامة الشاب الفقير ، فالمرأة البدينة فى قصة « الضربة الأخيرة » تمتهن رجولة الفلاح الفقير حامد فتدعوه ساعة بأبى شوارب وساعة بسمارة،وتسلط عليه عينيها وسحر جسدها البض كى تشيع الارتباك فى فى ضرباته، خشية أن يكسب نقود زوجها وعلب الملبن التى يسيل لهــا لعاب الفلاحين المحرومين فيخرجون قروشهم المعدودة لتذوب إلى غــير رجعة فى يد المرأة وزوجها .

وعندما يضيع حامد يوميته كلها فى اللعب يسمع صوت المرأة الحقيق لا صوتها المنغم الذى كانت تصب فى أذنيه عندما كانت القروش فى جيبه ، ويفيق الرجل على النبرات الخشنة فيضرب ضربته الأخيرة ، يستعيد بها كرامته ويرمى بعلبة الملبن ( المرأة فى نظره مثل الملبن ) يرميها فى وجهها ويذهب .

وعز الدين نجيب من مواليد مشتول السوق ، شرقية كما تقول المقدمة ، ولعل هذا هو السبب فى حسن تصويره لحياة الفلاحين وعمق فهمه لمشاعرهم وهو فى هذا تلميذ نجيب لـكل من عبد الرحمن الشرقاوى ويوسف إدريس ونأمل أن يكون له فى تاريخ القصة المصرية شأن مثلهما .

وتأثر الـكاتب بقصه الأرض لعبد الرحمن الشرقاوى واضح لا تخطئه عين فى قصة « أيام العز » مثلا ، فرسى وغيره من شخصيات الفلاحين تذكرنا بشخصيات الأرض بحديثهم الحى الذى يثير الضحك ولـكنه مطعم بمرارة قاسية تعصر القلوب ، إلا أن اقتفاء الـكاتب لأثر عبد الرحمن الشرقاوى يصل به إلى حد إفساد البناء فى هذه القصة الجيدة فالـكاتب هنا يقحم نفسه فى القصة فى شخصية « التلميذ » ابن القرية الذى يروى قصة مرسى والحريق كما فعل الشرقاوى فى الأرض ، وكان لزاما عليه — لمـا تتطلبه القصة القصيرة من تركيز بالغ — أن يلغى شخصيته تماما ويقصر دور الراوى على صوت محايد يروى الأحـــداث التى لا يد له فيها بدلا من أن يفسد البناء الفنى بإقحام رأيه

ومشاعره مع انه ليس شخصية مشتركة فى الأحداث بل مجرد راو يرويها من خارجها وعليه أن يتركها تفصح بنفسها عن معناها للقارىء .

« عاودتنى الرغبة الملحة فى الاندفاع إلى مرسى .. كان إحساسى قد تحدد .. يجب أن ينقذ من السجن .. بأى شكل ولكنى مرة أخرى لم أستطع أن أفعل شيئا .. إن كل الناس ضده .. حتى أولئك الذين شبعوا ضحكا من كلامه .. لماذا ذلك والقمح ليس قمحهم بل قمح عمه وهم يعرفون ما بينهما ؟ الآن بدأت أفهم .. أنهم لا ينظرون إليه الآن كعدو لعمه .. لا .. بل كعدو لهم جميعاً .. عدو خطير كان يتهددهم جميعاً بالخراب .. » .

وغنى عن البيان أن الكاتب هنا يغير بؤرة اهتمام القارىء فبدلا من التركيز على مرسى ومحاولته إشعال النار فى قمح عمه يلفت الراوى أنظارنا إلى شخصه ويشتت انتباهنا بالحديث عن نفسه ومشاعره وهو يتفرج على أحداث القصة وليس هذا من البراعة فى رواية القصة .

ويجدر بنا أن نشير هنا إلى أن الكاتب فى عدد كبير من قصص المجموعة قد تخلص تماماً من آثار تلمذته على غيره من الكتاب ووجد طريقه للتعبير الأصيل عن موضوعه فأصبح أقدر على التحكم فى مادته وصياغتها فى القالب الفنى المناسب ، ولعل دراسته فى كلية الفنون الجميلة قد زودته بنوع من الإحساس المطبوع بضروريات البناء الفنى وقيمة القالب الذى يصوغ فيه مادته فجاءت بعض هذه القصص آية فى الإتقان كقصص « دياب » و « الضربة الأخيرة » و « سباق » .. فهل ننادى بأن يدخل الكتاب الشبان كلية الفنون الجميلة ليتعلموا قيمة الشكل وأصول البناء الفنى ؟

# الباب الرابع

## فى عرض الكتب

---

١ — النقد الأدبى عند اليونان .

٢ — روايات جين أوستين : دراسة فى البناء .

٣ — دراسات عن جونسون .

# النقد الأدبى عند اليونان(*)

منذ أدخل الرعيل الأول من أساتذة الجامعة المصرية الاهتمام بالدراسات اليونانية واللاتينية فى حياتنا الأدبية ، وما زلنا نعتمد على الترجمة عن الإنجليزية والفرنسية فيما نعرفه من هذا الميدان ، أما وقد شب تلاميذ لطفى السيد وطه وحسين حتى بلغوا هم أيضاً مراتب الاستاذية والريادة ، فقد آن للمكتبة العربية أن تزود بأعمال أصيلة تسهم بنصيبها فى هذه الدراسات ، فقد عبرنا فيما نرجو مرحلة الاقتباس والتمثيل السريع والاعتماد المطلق على جهود الغربيين فيما نعرفه عن الحضارات القديمة وآدابها . والأمل معقود على أساتذة الدراسات القديمه فى الآداب والتاريخ والفلسفة أن يثروا المكتبة العربيه بدراسات وترجمات مباشرة عن اللغات القديمة.

واليوم وقد أصبح الخلاف بين نظريات النقد المختلفة حديث جل المشتغلين بالآداب سواء فى ذلك المختصون وغير المختصين ، وأصبح اسم أرسطو ونظرياته مادة تخوض فيها الصحافة اليومية ، برزت حاجتنا إلى دراسات أكاديمية أصيلة عن النقد والأدب اليونانى . ولعل كتاب الدكتور محمد صقر خفاجة عن **النقد من هوميروس إلى أفلاطون**[1] يكون فاتحة لسلسلة من الدراسات المماثلة عن نظريات النقد على مر العصور يصدرها عدد من المختصين فى كل فرع تخصصه .

والكتاب فيما يبدو من مقدمة المؤلف يكون الجزء الأول من عمل كبير يؤرخ للنقد الأدبى عند اليونان . وقد كان أول ما يتبادر إلى أذهاننا إذا ذكر النقد اليونانى أن نذكر أرسطو ونظرياته التى كانت حجر الأساس للنظريات العلمية فى النقد فى الفكر الأوربى وكان يبدو لنا — غير المختصين بدراسة الأدب اليونانى أن أرسطو هو الناقد الأول ولعله الأوحد الذى أرسى قواعد النقد وفصل قوانين

---

(*) مجلة الكاتب : مايو ١٩٦٣

(١) دكتور محمد صقر خفاجة : النقد الأدبى عند اليونان ـ ١ ـ من **هوميروس إلى أفلاطون** ـ القاهره ١٩٦٢ .

الإعجاز وشاد ذلك البناء الشاهق الذى اعتمد عليه كل من تصدى لموضوع الأدب والفن حتى يومنا هذا . إلا أن الأستاذ المؤلف قد خص هـذا الجزء من كتابه بدراسة النقد اليونانى قبل أرسطو فبين لنا الجذور التى نبتت عنها فلسفة المعلم الأول فى الفن والتراث النقدى الذى أقام عليه ما وصل إليه من نتائج ذاعت ولعبت هذا الدور الهام فى تاريخ النقد .

وتنقسم الآراء النقدية السابقة على أرسطو حسب ما أوردها الأستاذ المؤلف إلى نوعين :

أولا : نصوص من الشعراء والكتاب السابقين على أرسطو يمكن أن نستخلص منها آراءهم فى طبيعة الشعر ووظيفته ودلائل إعجازه وغير ذلك من أبواب التفكير النقدى، وكل ذلك بطريق غير مباشر .

ثانياً : تأملات مباشرة فى طبيعة الشعر والفن ووظيفة الفنان فى المجتمع من أمثال ما ورد فى محاولات أفلاطون وكتابات جورجياس .

فمن النوع الأول أبيات من شعر هوميروس وهزيودوس وبنداروس واريستوفان يمكن أن يستشف منها القارىء مثل هـذه الآراء، والأربعة يمثلون المراحل المختلفة لازدهار الشعر اليونانى: هوميروس وهزيودوس علمان على شعر الملاحم وبنداروس شاعر الغناء الشهير وأريستوفان يمثل الشعر التمثيلى . فعندما توجه هوميروس بدعائه إلى ربة الشعر أن تلهمه ما يقول فى مفتتح الإلياذة عبر بذلك عن إيمانه بأن الشعر إلهام من وحى الآلهة لا دخل فيه لمجهود الصانع . ومن الطريف أن الكلاسيين من شعراء الانجليز والفرنسيين قد درجوا على تقليد هوميروس فى البدء بالابتهال لربة الشعر بالرغم من إيمانهم بقيمة الصنعة فى صياغة القريض.

ويفرق المؤلف بين كل من هوميروس وهيسيودوس فى ابتهالهما لربات الشعر إذ يقرر أن الأخير « يشعرنا بأنه كان يغنى مع الربات بينما كان هوميروس يتلقى الوحى منهن . وهذا يعنى أن الشعر عنده إلهام بحت وعند زميله إلهام وصناعة » .

أما أريستوفانس فيبدو أنه كان هو الآخر يرى أن الشعر إلهام لايد للشاعر فيه ، أو هو على الأقل يقدم هذا الرأى فى ملهاة له تدعى **أهل أخارناى** عرضت سنة ٤٢٥ ق . م ، إذ تتحدث فيها إحدى الشخصيات عن الشاعر يوريبديس فتصفه بأنه موجود وغير موجود ، فهو فى «غيبوبة لأن روحه مشغولة بنظم الشعر ، إذن فهو غائب عن البيت بروحه ، موجود بجسمه لأنه نائم فوق فراشه ، وقد رفع ساقيه فى الهواء» ( ص ٥٣ )

أما عن وظيفة الشاعر فى المجتمع فقد أمكن استخلاص رأى الشعراء فى هذا الموضــــوع الهام من ثنايا مانظموه من شعر ، فهوميروس — حسب رأى الأستاذ المؤلف :

« يحدثنا بأن غايته إمتاع القلوب، وإدخال السرور عليها بما يلقيه على السامعين من سحر، وهو يصر على هذا الرأى ويردده على الدوام، فيروى لنا أن ربة الشعر وهبت المنشد ديمودوكوس صوتا رخيما لينشد أعذب الألحان، ويصف لنا السامع وقد استهواه صوت الشاعر الذى تعلم من الآلهة كيف ينشد ألحاناً ممتعة تبهج الناس وتدفعهم إلى سماعه كلما شاء الغناء » ص ١٤

وقد كان بودنا أن نقرأ فى هذا المجال نصوصاً وافية من الالياذة والأوديسا ، حقاً إن الكاتب يشير إلى موضع هذه النصوص من الملحمتين إشارة دقيقة ، ويمكن للقارىء أن يرجع إليها إذا أراد ، وهذا الإيجاز فى الإشارة دليل على مزيد من التحرج العلمى لدى الكاتب ، إلا أنه لامحل له هنا فى كتاب منشور باللغة العربية ومقصود به دائرة واسعة من القراء لاتقتصر على المختصين فى دراسة الآداب اللاتينية واليونانية .

أما وظيفة الشاعر فى نظر هيسيودوس فكانت تعليمية تتضمن إبلاغ رسالة سماوية : «لأن الشاعر فى رأية كالنبي يلقن الناس الحقائق السماوية ، ويعلمهم ما ينفعهم فى حياتهم اليومية» .

أما بنداروس الشاعر الغنائى فقد «تغنى بعظمة الشاعر ومجد مهنته الفاضلة،

واعتبره نبى زيورس لا يقول إلى الصدق» . وإن حديث المؤلف عن بنداروس يشوق القارىء إلى قراءة أشعاره وقد كان بودنا فى هذا المجال أيضا لو أنه أورد نصوصا من شعر هذا الفنان ، وإذا كانت الإلياذة والأوديسة فى متناول كثير من القراء ، فلست أظن الأمر كذلك بالنسبة لهذا الشاعر الذى لا يعرفه كثير من قراء العربية ، ويا حبذا لو ضمن المؤلف كتابه ترجمة لتلك النصوص من شعره التى تحوى آراءه هذه كما فعل ببعض من مسرحيات الشاعر التمثيلى أريستوفانس فقد كان الكاتب كريما مع قراء العربية فيما يختص بآراء أريستوفانس إذا أورد ترجمة لنص من مسرحية **السحب** ، كما أورد نصا آخر من مسرحية **الضفادع** ، هذا إلى جانب شذرات مقتضبة من مسرحيتين أخريين إذ ضمن أريستوفانس أربعا من مسرحياته (من نوع الملهاة) نتائج قراءته لمؤلفات أسلافه من الشعراء ومعاصريه من الأدباء ، وآراءه فى النقد وفى طبيعة الشعر ووظيفته ، ولعل النص الذى أورده الأستاذ المؤلف من مسرحية **الضفادع** من أهم النصوص التى يحويها الكتاب ، فهذه المسرحيه التى وصفها ناقد حديث بأنها « تفوق أعمال دريدن دقة ، ومقالات كولردج عمقا ، وأبحاث أرنولد وسان بيف أصالة ، هذه المسرحية إنما أثارت اهتمام الباحثين لأنها أقدم نص أدبى يتضمن دراسة مفصلة للمأساة اليونانية ، وتحليلا دقيقا لمسرحيات أيسخولوس ويوربيديس ، وشرحا واضحا لرأى كل منهما فى وظيفة الشعر وطبيعته» (ص ٦٩) وليس هذا بغريب إذا أدركنا أن موضوع الملهاة وأحداثها تدور كلها حول المقارنة بين الشاعرين الكبيرين على أساس أن كلا منهما يمثل مدرسة مختلفة فى نظرتها إلى الشعر ، وفى تأليف المسرحية وتركيبها ومخاطبة الجمهور وتصوير الشخصيات والغاية النهائية للعمل الفنى وغير ذلك من أوجه الشبه أو الخلاف بين مدارس الشعراء فى كل عصر ، ويبذل الكاتب جهدا كبيرا فى التوفيق بين ما يذهب إليه من إعجاب أريستو فانس بالشاعر يوربيديس وبين نصره لايسخولوس فى نهاية الملهاة إذ ينتصر أيسخولوس على غريمه ، ويعود به ديونوسوس إلى أثينا لينقذها من فوضى الشعراء المعاصرين .

ويرى الكاتب من تفاصيل عرض أريستوفانس لبراعة يوريبيديس أنه كان يكن لشاعر المأساة إعجابا جما وأن اختياره لايسخولوس كان نزولا منه على إرادة الجماعة فى ذلك الوقت ، إذ أن البلاد كانت فى حرب وفوضى وفى حاجة إلى شاعر يتغنى بأمجاد أبطالها لا شاعر إنسانى كيوريبيديس الذى كره الحرب ونفر منها الأثينيين فى شعره ، وهو يؤيد الرأى القائل بأن أريستوفانس

« أول ناقد بالمعنى الصحيح إذ بنى أحكامه فى النقد على أسس جمالية وأخرى نفعية ، واتبع فى نقده منهجاً علميا سليما ، فاعتمد على دراسة النص الأدبى دراسة مفصلة ، وتحليله تحليلا دقيقاً . . . وهو أول ناقد أبدى إهتماماً بالجانب الفنى فى نظم القصيدة لايقل عن اهتمامه بموضوعها » ( ص ٧٩ ) .

والواقع أن آراء أريستوفانس التى ضمنها مسرحياته هذه يجوز أن نعتبرها فى الوقت ذاته نوعا من التأملات المباشرة ، مثلها مثل ما ورد فى محاورات أفلاطون وفى كتابات السفسطائيين وخاصة جورجياس ، أى أنه قد يجوز إدراجها تحت الباب الثانى من الآراء التى فصلها المؤلف .

ولعل استطلاع كاتبنا لآراء السفسطائيين ومساهمتهم فى بناء النقد اليونانى من أهم ما ورد فى هذا الكتاب من موضوعات جديدة على القارىء العربى ، فقد سبق لكثيرين أن خاضوا فى آراء أفلاطون وقيمتها وتفسيرها ، ولكننى لا أذكر مؤلفا بالعربية لفت الأنظار إلى قيمة آراء السفسطائيين فى هذا الموضوع ، ولعل محاولة الكاتب رد الاعتبار لهذه المدرسة الفلسفية التى طالما افترى عليها الكتاب — فيما يبدو لنا الآن — لعل محاولته هذه تكون فاتحة دراسة شاملة لها تضاف إلى المكتبة العربية ، حتى تصحح أذهان عامة القراء من المهتمين بالدراسات والفلسفات القديمة فيما يختص بفلسفة السوفسطائيين والدور الذى لعبوه فى حياة الإغريق ، إذ كانوا رواد النزعة الإنسانية فى حياتهم :

« فهم الذين أكدوا شخصية الفرد ، وحققوا له الحرية الفكرية والاستقلال الذاتى ، وهم باعتراف أريستوفانس الذين علموا الشباب كيف يطبقون القواعد الدقيقة على الأدب ، وكيف يقيسون الشعر ، وكيف يفكرون

ويفهمون ، وكيف يتفننون ويتشككون ، وكيف يقبلون كل شيء على مختلف الوجوه » (ص ٢٨ ) .

وقد كان اهتمام السفسطائيين بالدراسة الأدبية قائما على دراسة اللغة وعلومها ، وهذه وجهة نظر متقدمة جدا حتى فى عصرنا هذا ، وقد وجهوا جهودهم لا إلى دراسة الشعر وحده بل إلى دراسه النثر وتقنين قواعد الإقناع أو الخطابة ولعل اهتمام أرسطو بالخطابة مأخوذ أصلا عن اهتمام السفسطائيين بها .

وقد أورد المؤلف نصوصاً قليلة جدا من كتابات جورجياس السفسطائى نستشف منها بعض آرائه الهامة التى يرجح الكاتب أن أرسطو قد استفاد منها فى كتابيه الشعر والخطابة من ذلك رأيه أن

«الشعر يؤثر فى السامعين ويدفعهم إلى المشاركة الوجدانية . ( وأنه ) كلام موزون يسحر ألباب الناس ويستولى عليهم، يثير فيهم الخوف من مصير الشخصيات الذين يصورهم الشاعر ويبعث فيهم الشفقة عليهم» (ص ٣٥) .

وفى هذا الكلام يبدو لنا المصدر الذى اتخذ منه أرسطو نظريته فى وظيفة المأساة وتحليل تأثيرها فى جمهور المستمعين ، وهى النظرية الشهيرة التى عرفت باسمه وتعد من دعائم مذهبه فى فن الشعر .

وفى النص الذى أورده المؤلف من مسرحية السحب لأريستوفانس (ص ١٠٤ — ١٣١ ) يظهر سقراط فى المسرحية كشخصية تمثل السفسطائيين وهى ظاهرة جديرة بالالتفات وشهادة من شاعر شبه معاصر تدعونا حقاً إلى إعادة النظر فى الفكرة الشائعة بيننا عن هؤلاء الفلاسفة .

وقد أوفى الكتاب آراء أفلاطون فى الشعر حقها من الدراسة نظراً لأهميتها فى تاريخ الفكر الأوروبى إذ أثرت فى كتابات عدد كبير من مفكرى اليونان والرومان وفلاسفة المسيحية فى العصور الوسطى، وقد أبرز الكاتب التناقض الواضح فى آراء أفلاطون فى الشعر، والفنون بوجه عام وأورد محاولات الغربيين لتفسير هذا التناقض وإن لم يبد تأييداً لأى منها ص ٨٢ — ٨٥ ، ويبرز الكاتب

اهتمام أفلاطون بالشعر :

«إذ كان يعتبر أن الشعر بمعناه الصحيح هو أسمى الفنون وأشدها تأثيراً في شعب المدينة الفاضلة ، وهذا يفسر اهتمامه به وشغفه بدراسته دراسة مستفيضة ، ومع أنه انتقد أسلوبه وموضوعه ، إلا أنه قسمه إلى ثلاثة أقسام : الشعر القصصي البحت الذى يتمثل فى الأناشيد الدثورامبية ، وشعر المحاكاة الذى يعبر فيه الشاعر عن أفكاره عن طريق التشخيص أى عن طريق الشخصيات التى يصورها كما يحدث فى المسرحية بأنواعها المختلفة، ونوع ثالث وهو مزيج من النوعين السابقين، ينطق فيه ناظمه باسمه أحياناً ، وعلى لسان الشخصيات أحياناً أخرى ، كما يجرى فى الملاحم» (ص ٩٠ ) .

وقد أورد مشكوراً نصوصاً وافية من محاورة أيون ومن كتاب الجمهورية تحوى أهم آراء أفلاطون فى هذا الموضوع ففى محاورة أيون خير مثال على رأى أفلاطون فى طبيعة الشعر من أنه إلهام صرف لادخل فيه لصناعة الشاعر أو مجهوده وهى النظرية الشهيرة التى أصبحت علماً على اسم هذا الفيلسوف اليونانى ، وفى كتاب الجمهورية تفصيل لوظيفة الشاعر والفنان عموماً فى المجتمع ، وفيها رأى أفلاطون بطرد الشعراء الذين هم فى كل واد يهيمون من مدينته الفاضلة ، ويشير الكاتب إلى آراء أفلاطون التى وردت فى محاورات أخرى لم ترد نصوصها فى هذا الكتاب كمحاورة فايدروس ومحاورة بروتاجوراس ( حيث يوصف الشعراء بأنهم آباء الحكمة وصانعوها ! ص ٨٨ هامش ) ولعل أهم ما يدين به أرسطو إلى أفلاطون هو ابتكاره لنظرية المحاكاة ، فهو أول من تصدى لدراستها دراسة مفصلة وأبرز أهميتها عند البحث فى حقيقة الفن ، إذ تمثل هذه الفكرة عنصراً جوهرياً من عناصر تفكيره الفلسفى ، فسر بها حقائق الوجود ومظاهره ، إذ كان يرى أن الحقيقة لا توجد إلا فى عالم المثل وأن ما ندركه من الظواهر المحسوسة ليست إلا انعكاساً لعالم المثل هذا أى محاكاة لتلك الصور الخالصة .

« والشعر كسائر الفنون صورة من صور المحاكاة الناقصة ، لأنها منقولة عن صورة ليست هى بدورها من الحقيقة فى شىء» ( ص ٩٩ ) .

وهكذا نرى أن أرسطو يدين لأفلاطون ببذرة نظرية المحاكاة التى تكون دعامة من دعائم نظريته فى الفن. وإنه لجهد مشكور حقاً أن قام المؤلف بدراسة هؤلاء الشعراء والمفكرين السابقين على أرسطو وتفصيل ما يدين به لهم «فهم الذين وضعوا أساس علم النقد، وهم الذين أعدوا لأرسطو سبيل البحث وأمدوه بمادة علمية غزيرة، فكان عليه أن يخلق منها قوانين النقد التى خلدت على مر السنين».

وهذه الدراسة الأكاديمية بصورتها الحالية تثير بعض المشاكل التى قد يراها بعض القراء شكلية، ولكنها هامة جداً بالنسبة لكل من تصدى لنشر البحوث الأكاديمية، فقد آن الوقت أن نتفق على كلمة سواء فيما يختص بأشكال موحدة لإيراد الهوامش مثلا وفصل الكلام المقتبس عن كلام الكاتب، والإشارة إلى المصادر وغير ذلك من المشاكل الشكلية التى لابد من استيفائها ليتوفر لبحوثنا من مظاهر الدقة ما نعرفه جيداً فى المؤلفات الأجنبية. ومن الملاحظ أننا لم نصل بعد إلى خطة موحدة فى هذا الصدد يلزم بها كل مؤلف كما يلزم بها طلاب الدراسات العليا فيما يقدمونه من رسائل، ومن الملاحظ أن كلا منا إذا تصدى للنشر العلمى بالعربية اختط لنفسه سنة ما حسب ما تعوده من قراءاته الأجنبية.

وقد سار المؤلف فى هذا الكتاب على خطة يمكن أن تكون نموذجاً نتفق عليه مع بعض التعديلات الطفيفة، فهو قد أبرز الكلام المقتبس بطبعه بالبنط الثقيل (أسود) ويمكن أن يكون هذا أحد هذه الحلول الشكلية وإن كان للأسف لم يلتزم بها فى كل الأحوال وقصرها على المقتبسات الطويلة نوعاً.

وقد جاءت هوامشه وإشاراته إلى المراجع مثالا جيداً لما يمكن أن يصبح قانوناً متفقاً عليه فيما بيننا.

وقد أورد المؤلف ترجمة لنصوص منفصلة فى النصف الثانى من الكتاب على شكل ملحق ونحن إذ نشكر له ترجمته لهذه النصوص وإيرادها كاملة بدلا من الاكتفاء بالإشارة إليها فى أثناء الكلام، نعجب إذ نراه يحذف فقرة من كلام

إحدى الشخصيات فى مسرحية **الضفادع** ويفيدنا فى الهامش بأنه حذفها «لاحتوائها على نكتات بذيئة تنافى الذوق الأدبى» ، ( ص ٥٢ هامش ٥ ) .

وقد تكون الفقرة منافية للذوق الأدبى فى وقتنا هذا ولكنها قطعاً لم تكن كذلك فى عصرها وما دمنا بصدد نشر نص قديم فلا مجال هنا لإدخال حكم أخلاقى حديث لا يمت إلى الماضى بصلة ، خاصة وأن النص وارد فى كتاب علمى ، وأن الحذف كفيل بتشويه فهمنا للنص وللعصر الذى صدر عنه ، وقد يكون الحذف واجباً إذا كنا بصدد إعداد النص لكتاب للقراءة المدرسية ، ولكنه فى هذا الموضع لا مبرر له قطعاً .

وإنى إذ أورد هذه الملاحظات العابرة عن القالب الذى ظهر فيه هذا الكتاب القيم لا أرمى بهذا إلا الأمل فى أن يتحذ مثل هذا الجهد العلمى الضخم أكمل صورة ممكنة راجية أن يسرع الزميل المؤلف بنشر الجزء الثانى عن أرسطو وهو أهم أجزاء مؤلفه الكبير بلا نزاع ، وهل نطمع فى أن يرفقه بنصوص مفصلة من كتابى فن الشعر والخطابة ؟(*) .

---

(*) كان الموت أسبق ، ولعل أصدقاءه وأسرته يتعاونون على نشر الأجزاء الأخرى من كتابه ، وفاء لذكراه وتحقيقاً لبعض ما عقدنا فيه من رجاء .

# روايات جين أوستن : دراسة فى البناء (*)

يشير العنوان إلى أن الكتاب[1] دراسة فى البناء الروائى تمييزاً له عما يثقل رفوف المكتبات من لغو لا يغنى القارىء فتيلا فى تفهم فن القصة ، فمن الحقائق المؤسفة أن نقد القصة يكاد يكون أكثر أنواع النقد تأخراً ، على كثرة ما نشر فى هذا الميدان ، فطبيعة هذا الفن تتيح للكاتب — إذا أراد — أن يكتب كثيراً بدون أن يضيف جديداً إلى فهم القارىء للقصة كبناء فنى ذى مقومات خاصة ، وما أسهل أن يحدثنا عن الكاتب وعاداته الخاصة ، أو عن الظروف التاريخية والاجتماعية التى تكمن وراء القصة ، وما أسهل أن يفيض فى شرح الشخصيات وخصائصها المميزة أو فى التعبير عن إعجابه الفائق بالقصة أو نفوره الشديد منها بدون أن يعنى بتوضيح أسباب هذا الإعجاب أو النفور ودواعيه وكلها معلومات قد تكون قيمة فى حد ذاتها وإن كانت لا تفيد القارىء كثيراً فى إدراك القيمة الفنية للقصة أو الصفات التى تميز فن قصاص بالذات ، وكثيراً ما عبر الروائيون عن يأسهم من أن يجدوا الناقد الذى يتفهم أعمالهم القصصية على الوجه الصحيح ، أى كبناء فنى ينمو فى يد الكاتب من أحجار منفصلة تكون فى النهاية اثر أدبياً **a literary monument** صيغ بحذق « معمارى » فهذا هنرى جيمس ( ١٨٤٣ — ١٩١٦ ) صاحب تعبير «الأثر الأدبى» والتشبيهات المستخلصة من فن المعمار يقول فى مقدمة لإحدى قصصه :

«من الحقائق المعروفة للروائيين فى محنتهم (الخلق أم النقد ؟) أن بعض عناصر العمل تتصل بالجوهر وبعضها بالشكل ، فكما أن عددا من الشخصيات وضروبا من التصرف فى مادة القصة تتصل اتصالا مباشراً بالموضوع **Subject** فان البعض الآخر لا يمت له بصلة مباشرة ، بل ينتمى فى الواقع إلى المعالجة ،

---

(*) مجلة المجلة : ديسمبر ١٩٦٢ .

(١) Andrew H. Wright, *Jane Austen's Novels, A Study in Structure*, 1962

وقلما يجد الكاتب من يقدر هذا الفرق لأن ذلك لا يتأتى إلا بالنقد المبنى على حسن الإدراك مما لايتوفر كثيراً فى هذا العالم » ( ولعله يأمل أن يجده فى العالم الآخر ؟ )

ويحذر هنرى جيمس غيره من كتاب القصة من الطمع فى أن يلقوا من القراء أكثر من مجرد الانتباه إلى القصه كما تروى ،أما القراءةالمتمعنة التى تستكشف عناصر البناء فيها فشىء بعيد المنال، فاذا صادفتهم يوماً فليفرحوا بها كهبة من القارىء ومنحة يقبضونها شاكرين ولكن ليس لهم أن يتوقعوها دوما !

وقد شهد القرن العشرون اتجاهات جديدة فى النقد تركز جل اهتمامها على نص العمل الأدبى ، واتضحت فائدة هذه المدرسة على وجه الخصوص فى ميدان نقد الشعر ، على مايتهم به أصحابها من شطط ومغالاة فى بعض الأحيان ، وقد تأثر بعض الباحثين فى فنون القصة بهذا الاتجاه الجديد ، إلا أن جهودهم فى هذا الميدان مازالت ضئيلة لا تزيد على عدد قليل من الدراسات الكاملة إلى جانب بعض البحوث المنشوره فى مجلات أمريكية متفرقة .

والكتاب الذى بين أيدينا محاولة متواضعة فى هذا الاتجاه والكاتب محظوظ أو قل أريب فى اختياره لموضوع كتابه ، فجين أوستن ( ١٧٧٤ — ١٨١٧ ) من كتاب القصة القلائل الذين لم يعودوا محل خلاف كبير ،فقد أضافت إلى تراث الرواية فى الأدب الانجليزى ست قصص كاملة[1] كلها مثال للعمل القصصى المتقن، وكلها مليئة بالفكاهة والسخريه الذكية ، لا تشوبها مبالغة أو تهويل مما يجعل فنها أثيراً لدى نقادالقرن العشرين، كما كانت مثالا للفنان الواعى بحدود قدرته لا يتبذل بالخوض فيما لا يفقه .

كان أبوها قسيسا ميسور الحال كثير الأبناء ، من مقاطعة هامبشير فى الريف

(١) بيت مانسفلد بارك *Mansfield Park*، الكبرياء والتحيز *Pride & Prejudice* ، إيما *Emma* ، العقل والحساسية *Sense & Sensibility* ، الإقناع *Persuasion* ، دير نورثانجر *Northanger Abbey*-

الإنجليزى ، وقد تلقت من التعليم ما أتيح لبنات طبقتها ، فألحقت هى وأختها كارسندرا بمدرسة داخلية للبنات قضت فيها ثلاث أو أربع سنوات ، ثم غادرتها فى العاشرة من عمرها لتتم تعليمها فى البيت ، وكان أبوها مثقفا بحكم مهنته فلم تنقصها موارد القراءة ، فكانت واسعة الاطلاع فى تراث الأدب الإنجليزى ، كما قرأت بالفرنسية وقليلا من الايطالية ، وإن كانت حريصة على إخفاء سعة إطلاعها حتى لا تتهم بالتحذلق بل كانت تدعى أنها « تجهل كيف جرؤت على أن تصبح كاتبة ! » .

وكانت جين أوستن فى شبابها فتاء مرحة تجيد الرقص والعزف ، قضت حياتها فيما يشغل بنات طبقتها من مشاغل اجتماعية محددة فى نطاق الأسرة والجيران ولم تغادر مسقط رأسها إلا للمدرسة الداخلية وزيارات قليلة لبيوت الأقرباء ، وبعض زيارات للعاصمة أو لمدينة باث أو غيرها من مدن الرياضة أو الاستشفاء القريبة منها ، وكانت لماحة الذكاء حاضرة البديهة سريعة النكتة ، ظهرت موهبتها فى الكتابة مبكرا ( فى السابعة عشرة ) ، وصقلتها بكتابة الرسائل المطولة لشقيقتها وقريباتها ، ورفض لها الناشرون قصة أو قصتين ، ثم اشترى أحدهم إحدى قصصها بعشرة جنيهات ولم ينشرها ، فردت له ثمنها واسترجعتها منه ، وكانت دائبة النشاط تراجع ما كتبته وتعيد كتابته ، أو تعيد صياغة القصة من جديد ، نشرت لها قصة للمرة الأولى سنة ١٨١٣ أى قبل وفاتها بأربعة أعوام ، كما نشرت لها قصتان للمرة الأولى بعد وفاتها بعام ، فهى لم تجن ثمرة إنتاجها من شهرة أو ثروة فقد عاجلها المرض ولما تتجاوز الأربعين من عمرها ، وتدهورت صحتها سريعا حتى وافاها الأجل فى يوليو سنة ١٨١٧ فى الثانيه والأربعين من عمرها .

عاصرت جين أوستن الثورة الفرنسية ، وحروب نابليون والقلاقل التى انتابت انجلترا نتيجة للانقلاب الصناعى ، وحركات الإحياء الدينى التى نشطت فى ذلك الوقت ، ولكنها لم تضمن قصصها شيئا من ذلك كله ، بل اقتصرت كما

قالت فى رسالة لها على « ثلاث أو أربع عائلات فى قرية بالريف » ، وجعلت من أفرادها مادة غنية لكل ما كتبت من قصص ! وقد وجدت فى هذه المادة ما يكفيها وزيادة لخلق عالم مصغر حقيقى ، يقوم على نفس الأسس التى يقوم عليها العالم الواسع ، وتحرك أفراده نفس الدوافع ونفس القوى ، عالم ملىء بشخصيات حية نابضة ، تتميز بصفات تخرج بها عن نطاق المكان والزمان الذى كتبت فيه القصة ، وتجعل لها قيمه إنسانية ثابتة ، وقد تعلمت جين أوستن أصول النقد الساخر على أساطينه من كتاب القرن الثامن عشر الذين يظهر أثرهم واضحا فى قصصها ، إلا أنها صبغت سخريتها بما يناسب سيدة فى مرحها واعتدال مزاجها وميلها إلى الأتزان فى كل تصرفاتها ، كانت ترى الدنيا حولها مليئة بالأغبياء والأدعياء والمنافقين ، ولكن لا يخلو الأمر من قلة من الأفراد العقلاء الأذكياء يجدون فى جيرانهم الأغبياء مادة للتفكه بل موضوعا للعظة أحيانا .

وعاصرت جين أوستن الحركة الرومانسية فى أوجها ولكنها لم تتأثر بها ، ولشد ما سخرت فى قصصها من التهاويل التى كانت سائدة فى عصرها باسم الرومانس القوطى أو قصص الرعب[١] ،سخرت من مبالغة الكتاب ومن بلاهة القارئات الغريرات من أمثال كاترين بطلة قصتها دير نورثاجر التى أفسدت هذه القراءات عقلها حتى أضحت لا تفتح صوانا مغلقا إلا ويخفق قلبها خشية أن تقع عينها على هيكل عظمى لميت تعفن لحمه ، أو حزمة من الرسائل الصفراء مطموسة الحروف من القدم !

وسخرت كذلك من غرام القارئات بالشعر الرومانسى ، لا باعتبـــاره كلاما جميلا يقرأ ، بل مثالا يحتذى فى تنظيم حياة الأفراد ، وتمثلت سخريتها فى شخصية الفتاة الرومانتيكية ماريان فى قصة العقل والحساسية ، وهى فتاة

---

(١) Gothic Romance or novel of Terror

ظاهرة أدبية اجتاحت ميدان القصة إبان الحركة الرومانسية ، وبرزت فى هـــذا الميدان قصصية تدعى آن رادكليف خصتها جين أوستن بكثير من سخريتها .

جميلة ذات مشاعر ملتهبة أغرمت بقراءة الشعر حتى أخذت تبحث عن فتى لأحلامها تنطبق عليه أوصاف أبطال القصائد ، فتصدمها التجربة بالحقيقة المرة التي يسوقها العقلاء في كل زمان ومكان من أن ليس كل ما يلمع ذهباً .

من هذا يتضح أن قصص جين أوستن ظاهرة أدبية من نوع فريد ، فقد كان انتاجها إلى حد ما مستقلا عن التيار الأدبي المعاصر لها ، كما لا يمكن اعتباره امتداداً للقرن الثامن عشر لأن قصصها تمتاز بتقدم واضح في الصنعة وتخلو من عناصر كثيرة مما يميز أدب ذلك القرن ، ولعل مركز جين أوستن المتفرد يفسر لنا لماذا لا تعدم قصصها معجبين في كل عصر ، فهي من الكتاب القلائل الذين لم تتأثر شهرتهم بتغير الذوق الأدبي السائد .

وقد أورد الأستاذ أندرو رايت مقتطفات من أراء بعض الكتاب في قصص جين أوستن ، نستخلص منها أن كثيراً من الكتاب الرومانسيين كانوا يكنون لها اعجابا زائداً ، ولعل أشهر هذه الاراء وأهمها ما كتبه عنها سير والتر سكوت الشاعر الرومانسي الشهير وصاحب القصص التاريخية المليئة بالحروب والمغامرات إذ يقول :

« قرأت للمرة الثالثة على الأقل رواية مس أوستن البديعة « الكبرياء والتحيز » إن لهذه الشابة موهبة فذة في وصف التعقيدات والمشاعر والشخصيات في الحياة العادية لم أر لها مثيلا ، إن الكتابة عن المغامرات والعواطف الضخمة مسألة سهلة وهذا ما أجيده كما يجيده غيري ، ولكن من منا أوتي هذه اللمسات الخفيفة التي تبعث الحياة في العادي من الأشياء والأشخاص فتحيلها شيقة ممتعة ، تحمل في جنباتها الصدق في الوصف والعاطفة ، فوا أسفاه أن قضت هذه المخلوقة الموهوبة هكذا قبل الأوان » .

وروت سارة كوليريدج أن أباها كان شديد الاعجاب بقصص جين أوستن ، وكان صديقه الشاعر روبرت سوذي يشاركه هذا الإعجاب ، أما وردزورث فكان يتهمها بقصور الخيال ، ووضعها ماكولي في الصف الثاني بعد شكسبير ، أما الروائية شارلوت

برونتى ( مؤلفه رواية جين اير ) فكانت لا تكف عن إظهار ازدرائها لقصص جين أوستن قائلة : « إن ما يعنيها من الانسان ليس القلب ، بل العينان والشفتان واليدان والقدمان »

وليس من المستغرب أن تنفر شارلوت برونتى من فن جين أوستن الذى يمتاز بالاتزان الكلاسيكى واللمسات الخفيفه الحاذقة ، وهى الكاتبة الرومانسية التى عنيت بتصوير العواطف الملتهبة من حب وكراهية ، وبكشف الظلم الواقع على شخصياتها الثائره .

ويخلص الكاتب من استعراضه لهذه المقتطفات بنتيجة معينة وهى أن غالبيه من تملكتهم الحيره أو النفور الواضح إزاء أعمال جين أوستن لم يقدروا إصرارها الشديد على ذلك التحديد الذى التزمت به فى انتخابها لمادتها ، فعلى ضيق المجال الذى اختارته لشخصياتها ، ( وكثيراً ماشبهت نفسها برسام المينياتور **miniature** لم تستغل كل إمكانياته ، فلم تدخل فى قصصها عنصراً من عناصر المأساة أو شيئاً من العواطف الجياشة او التغيرات المفاجئة ، وكلها قد تدخل فى نطاق حياة « ثلاث أو أربع عائلات فى الريف » ( أنظر مرتفعات وذرنج لإميلى برونتى مثلا ) بل اقتصرت على الاعتدال فى كل شىء شخصياتها من أوساط الناس ، والأحداث التى تنتاب حياتهم لا مبالغة فيها ولا تهويل ، وعواطفهم كما تحكيها الكاتبة لا تظهر إلا مضبوطة وسطا بين الحرارة والتحفظ ، وزد على ذلك أنه ليس فى القصص الستة منظر غرامى واحد على كثرة العلاقات التى تنتهى بزيجات سعيدة أو قل راضية ، فكانت جين أوستن إذ بلغ المحبان موقف المكاشفة والنجوى ، تسدل الستار كمن يسحب القارىء بعيداً عن خلوة الحبيبين ، ثم تلخص له الموقف فى جملة أوجملتين .

أما الشر فموجود أيضاً فى عالم هذه الكاتبة ، ولكن الأعمال الشريرة أو الفاضحة ترتكب بعيداً عن مسرح الأحداث ، ويصلنا نبؤها مخففاً وإن كان أثرها فى حياة الأفراد لا يمكن تخفيفه ، وكذلك الفقر موجود ولكنه هو الآخر خارج خشبة المسرح ، وإن كانت العوامل الاقتصادية فى أى موقف بارزة مهيمنة ، حتى ذهب بعض النقاد

إلى أن جين أوستن كانت ماركسية قبل ماركس الذى قال إن الاقتصاد محرك التاريخ ، والحقيقة التى يؤكدها المؤلف هنا ويعرفها قراء جين أوستن عموماً هى أن هذا التحرج دليل على النضج الفنى لا على العجز .

ويفرد الكاتب بابا مفصلا لتحليل طريقة جين أوستن فى سرد القصة ، فهى تسرد قصصها بضمير الغائب ولكنها تختار شخصية — هى البطلة فى الغالب — لتجعلها فى مركز الصدارة فى القصة وتروى الأحداث من خلال نظرتها هى ، على أنها لا تلتزم هذا الموقف فى جميع المواضع ، بل تراها تغير موضع الراوى أحيانا وبالتالى تغير الزاوية التى تروى منها الأحداث ، مما يتيح للقارىء نظرة أعم وأشمل من نظرة البطلة نفسها ، ويحصى الكاتب ستة أنواع من هذا التغيير فى طريقة السرد ، وكلها فى حدود الرواية بضمير الغائب ، منها السرد الموضوعى ، والتعليق المباشر والتعليق غير المباشر ، والطريقة الدرامية أى من خلال الحوار الذى يفصح عن مدلول المنظر بدون تدخل من الراوى ، وغير ذلك مما لا يمكن تفصيله بدون أمثلة مسهبة من قصص جين أوستن نفسها .

وفى فصل آخر يحلل الكاتب خطتها فى انتخاب الشخصيات ، وهندستها للعلاقات المتشابكة بينها ، فالبطلة دائما تمثل مركز الصدارة ، وبطلاتها متشابهات ولكنهن مختلفات أيضا ، وكلهن فتيات من نفس طبقة المؤلفة ، تتراوح أعمارهن بين الثامنة عشرة والثامنة والعشرين ، جميلات ذكيات يتمتعن بدرجة من الحكمة أكبر قليلا مما أتيح لجاراتهن ( فالبطلة قبيحة الخلقة حميدة الخلق من صنع جيل لاحق على جيل جين أوستن ) . ويحف بالبطلة عـــدد من الشخصيات النسائية تلعب كل منهن دورها بالمقارنة أو المقابلة مع شخصية البطلة ، أما شخصيات الرجال فتحتل مركزا ثانويا ، وفى كل قصة بطل يمتاز هو أيضا بدرجة من النضج أعلى مما أتيح لنظرائه فى القصة على الأقل ، وفى مقابل البطل نرى شخصية الشاب الوسيم الذى يخدع مظهره كما تخدع لباقته الفتيات الغريرات ، وهو ليس نذلا شريرا بالمعنى التقليـــدى ، ولكنه على أية حال يؤدى وظيفته

بإظهار الصفات الطيبة الأصيلة فى البطل ، كما يقوم بدور للحيلولة بين البطلة والرجل المناسب ولو إلى حين .

على أن أهم ما يضيفه الكتاب إلى دراسة قصص جين أوستن هو ذلك الفصل القصير عن الأسلوب ، وفيه يستخدم منهج التحليل اللفظى لأسلوب جين أوستن ويخرج بعدد من النتائج القيمة ، أولها خلو أسلوبها من التشبيهات ، بل أنها تذهب إلى أبعد من ذلك فتنطق شخصياتها السخيفة بكثير من الاستعارات والتشبيهات بقصد السخرية من هذا الأسلوب .

ولما كانت السخرية irony ( وهى كلمة تصعب ترجمتها بدقة إلى العربية لأنها تعنى إلى جانب السخرية والتهكم المفارقة وإظهار التناقض ، ولا تقتصر على الأسلوب بل تتعداه إلى طريقة ترتيب الحوادث .... ) هى الصفة الغالبة على أسلوب جين أوستن ، فقد عنى الكاتب بتحليل أنواعها المختلفة التى استخدمتها فى أسلوبها .

وإذا كان هذا الكتاب لا يضيف كثيراً إلى معلومات من توفروا على دراسة قصص جين أوستن واستمتعوا بقراءتها مثنى وثلاثا فإن فائدته للمبتدىء لا تنكر فهو خير مرشد يدله على مواطن الإبداع فى هذه القصص ، كما أن القارىء الذى لم يشرع بعد فى قراءتها بكثير من الاقتباس ومزيد من الشرح ، ومع ذلك فالكاتب لا يملك إلا أن يختم كتابه بدعوة القارىء إلى الرجوع إلى قراءة القصص نفسها لأنه ما من عمل نقدى يمكن أن يوفيها حقها بدون آلاف الصفحات من الشرح والتحليل والاقتباس .

# دراسات عن جونسون(*)

يسرنا أن نقدم فى باب الكتب الانجليزية عرضاً لبعض ما تصدره المطبعة المصرية من دراسات فى الآداب الانجليزية مما يسهم فى هذا الميدان على مستوى عالمى ، ولعل خير ما ظهر من هذه الدراسات فى القاهرة حتى اليوم هو ذلك الكتاب الذى أصدره الزميل الدكتور مجدى وهبة هذا العام . وهو يحوى عددا من الدراسات الهامه عن الكاتب الشهير صمويل جونسون[1] (١٧٠٩ — ١٧٨٤) . قام بها عدد من أعلام الأساتذة والمتخصصين فى دراسة القرن الثامن عشر والمهتمين بأدب صمويل جونسون ، نذكر منهم على سبيل المثال جيمس كليفورد أستاذ الأدب الانجليزى بجامعة كولومبيا ودونالد جرين الأستاذ بجامعة نيومكسيكو ، وجويس هيملو الأستاذة بجامعة ماكجيل بكندا و . ر . كول المدرس بجامعة البنجاب بالهند وغيرهم من الأساتذة والباحثين .

وصمويل جونسون علم من أعلام الأدب الانجليزى فى القرن الثامن عشر ، ويعتبر بحق خير من يمثل عامود الأدب فى ذلك العصر الذى امتاز بالاتزان وسيادة المنطق وتغليب العقل والنفور من الغريب ومن المبالغه والتهويل فى وصف المشاعر كما امتاز بتقدير الجهد الانسانى واحترام الصنعة المتقنة فى كل ما ينتجه الإنسان صانعاً كان أو فناناً ، وصبغ الإنتاج الأدبى بصبغة أخلاقية وفلسفية واضحة .

كان جونسون أديباً « محترفا » طرق جميع وسائل التعبير الأدبى المعروفة ، فنظم الشعر وكتب التراجم والقصص الفلسفى والمسرحيات وأسهم فى أدب الرحلات مؤلفا وناقلا ، وله فى ميدان النقد إنتاج يعتبر خير ما يمثل وجهة النظر

---

(*) مجلة المجلة : أغسطس ١٩٦٢

(١) جمعها وأشرف عليها الدكتور مجدى وهبة ، القاهرة ١٩٦٢ ــ ٥٣٢ صفحة الناشر خارج الجمهورية العربية المتحدة ــ أكسفورد يونيفرستى برس

(edit) Wahba, Magdi. *JOHNSONIAN STUDIES,* including *A BIBLIOGRAPHY OF JOHNSONIAN STUDIES 1950-1961,* compiled by James J. Clifford & Donald J. Greene, Cairo 1962.

الكلاسيكية فى فنون الأدب ، حتى وصفه الأستاذ أيفور ونتر سنة ١٩٤٣ بأنه الناقد الوحيد فى تاريخ الأدب الانجليزى الذى يستحق التقدير .

وقام جونسون منفرداً بتصنيف معجم شهير للغة الإنجليزية كما أسهم بنشاط واسع فى المجلات الأدبية التى كثر عددها فى القرن الثامن عشر الذى يعتبر بحق العصر الذهبي للنثر فى الأدب الانجليزى .

وكان جونسون أديباً فقيرا يتعيش من قلمه ، وقد نشأ فى أسرة فقيرة لأب يملك حانوتا لبيع الكتب ، وأصيب صمويل فى صفولته المبكرة بداء عضال شوه وجهه وذهب ببصر إحدى عينيه وخلفه بعاهة عصبية ، إذ يأتى بحركات لا إرادية ويتمتم بكلمات لا يتحكم فيها . . وكان شبح الجنون يتهدده فى كل وقت ، وقد كافح كل تلك العقبات فى صبر وشجاعة حتى صار أديباً مرموقاً ، ولاقى فى ذلك من المشقة والضنك أضعاف ما أصاب معاصريه من الأدباء ، لأنه كان أول من ثار على رعاية الأشراف والأغنياء للأدباء ، وجاهد ليستخلص للاديب مركزاً اقتصادياً مستقلا ، وكان الأديب من قبله إما تابعاً فى بطانة نبيل أو أمير أو أجيراً لناشر لا يكاد يكسب من قلمه ما يقيم أوده .

وكان جونسون إلى جانب نشاطه الأدبى الواسع محدثا فذا يتسابق الأدباء إلى مجلسه — بعد بلوغه الشهرة — وتتهافت سيدات المجتمع على دعوته إلى موائدهن وذلك بالرغم من صراحته المؤلمة فى النقاش أحياناً .

وكان معاصروه يتناقلون أحاديثه ويسجلون نوادره فى مذكراتهم ورسائلهم الخاصة ، ورزقه الله بأديب اسكتلندى شاب يدعى جيمس بوزويل **James Boswell** وفد إلى لندن عام ١٧٦٣ ، وحظى بشرف التعرف بجونسون ثم لزمه كظله ، وكرس نفسه لتدوين أخبار الأديب الكبير وكل مايفوه به فى مجلسه من حديث ، ثم نشر له بعد وفاته ترجمة شهيرة تعتبر من أشهر التراجم لحياة فـــرد فى اللغة الانجليزية .

وقد انتكست شهرة جونسون فى القرن التاسع عشر نتيجة لحركة الإحياء

الرومانسى ، فقد كان كما أسلفنا خير من يمثل عصر الكلاسيكية الجديدة فى الأدب الانجليزى حتى ذهب بعض الكتاب إلى التاريخ لبداية الحركة الرومانسية بعام وفاته ( ١٧٨٤ ) ، وقد أدى تقليد عامة الكتاب لأسلوبه النثرى الجزل الذى يمتاز بجمال الصنعة وفخامة الألفاظ ، أدى إلى انتشار التكلف الثقيل فى الكتابة الفنية مما ثار عليه الرومانسيون أيضاً .

وفى منتصف القرن التاسع عشر عاد النقاد والكتاب تدريجاً إلى الاهتمام بجونسون ، ورد له كارليل اعتباره إذ ألبسة لباس البطولة فى كتابه الشهير عن **الأبطال وعبادة البطولة** وشهد القرن العشرون اهتماماً واضحاً بالقرن الثامن عشر ووجد الاهتمام بدراسة صمويل جونسون مكان الصدارة فى دراسة أدب ذلك القرن ، وتبارت الجامعات والهيئات فى اقتناء الكتب والمخطوطات مما يمت إليه بصلة ، وتكونت جمعيات أدبية كثيرة لا يجمع أفرادها إلا رابطة الاهتمام بجونسون وأدبه ، يجد المختصون فيه مادة خصبة للدراسة ويجد العامة منهم فى كتاباته الأخلاقية والفلسفيه سلوى يستمدون منها قوة فى عصر أختلت فيه الموازين والقيم ، وتنتظم جميع المهتمين بأدب جونسون نشرة دورية تصدر أربع مرات فى السنة بعنوان **Johnsonian News Letter** .

وقد توفر عدد كبير من الأساتذة المختصين فى جامعات العالم على إعادة نشر أعمال جونسون وضبطها وتقيمها . وعكف بعضهم على فحص ما نشر من مقالات فى المجلات الدورية فى زمنه لاستخلاص ما يمكن أن تصح نسبته إلى جونسون منها ، واستخدموا فى هذا السبيل أحدث الوسائل التى تضعها العلوم الحديثة فى متناول باحث الأدب — علوم الأحصاء والضوء والكيمياء — كل ذلك لتحديد ما يلحق بأعمال الكاتب وضبطه ورفض مالا يقوم على صحة نسبته إليه دليل ، ولعل من أطرف الجهود فى هذا الميدان ما قام به أحد الباحثين الهنود من تطبيق اختبار إحصائى للأسلوب — وضعه أصلا العالم الإحصائى

يول Yule — على بعض المقالات المشكوك فى صحة نسبتها إلى جونسون، وقد نشرت نتائج هذه البحوث تباعاً فى مجله جامعة بومباى من سنة ١٩٥٠ إلى سنة ١٩٥٣.

ومن الطريف أيضاً فى هذا الباب ما قام به الأستاذ إدوارد ماكادام أستاذ الأدب الانجليزى بجامعة نيويورك وكان مكلفا من طرف جامعة ييل بنشر طبعة حديثة لمذكرات جونسون وأوراقه الخاصة ، بمساعدة دونالد ومارى هايد (زوجان موسران يتملكان مكتبة خاصة من عيون المكتبات فى أمريكا تضم أكبر مجموعة فى العالم من المخطوطات المتعلقة بجونسون ) وقد استخدم آل هايد جيشاً من الخبراء والفنيين فى الأشعة تحت الحمراء وفوق البنفسجية واستعانوا بأساتذة علم النبات وخبراء مكتب FBI لكشف بعض الفقرات المطموسة فى أوراق خاصة بجونسون مودعة فى كلية بمبروك باكسفورد ( حيث تلقى العلم لبضعة شهور ) وكان الموكل بنشر مذكرات الأديب الكبير من معاصريه قد حاول أن يمحوها من الوجود بشطبها شطبا متقنا ، ظنا منه أنها قد تسىء إلى سمعته بعد مماته ولكن كشفتها خبرة العلم الحديث ، وكلها فقرات خاصة بعلاقته بزوجته وببعض الشكوك العقائدية التى انتابته يوماً من الأيام .

وإن دل كل هذا على شىء فعلى العناية التى يحظى بها كبار الأدباء — بل وصغارهم — فى العالم أجمع مما نأمل أن يفوز به أدباؤنا يوما ، إذ نرسى بيننا قواعد البحث الأكاديمى المضبوط ولعلنا نسرع فنبذل جهدا مضاعفا فى سبيل الأحياء منهم اليوم حتى نوفر جهودا أضخم فى المستقبل .

أين فى الباحثين فى الأدب العربى اليوم من يتوفر على نشر طبعة موحدة معتمده — طبعة مكتبات — لأعمال طه حسين والعقاد وغيرهما . وأين من طلبة الدراسات العليا من يتوفر على جمع أشعار بيرم التونسى من الصحف السيارة، أو من يسجل ندوات العقاد من حوارييه أو من يجمع رسائل المازنى من أقاربه وأصدقائه ليصدرها فى طبعة علمية مزيدة بالهوامش لا فى طبعة رخيصة تباع على الأرصفة ولا تغنى العلم شيئاً .

ولعل القائمين على نشر المخطوطات بيننا ، حديثة كانت أو قديمة ، أن يستعينوا بالوسائل العلمية الحديثة من خبراء الخطوط والحبر والورق وغيرها مما تتوفر على تدريسه أقسام المكتبات فى جامعات العالم ، إلى جانب ما تقدمه اليوم علوم الإحصاء من أدوات حديثة ، وكلها تضمن دقة النتائج وتوفر المال والجهد وتدرأ عن الباحث كثيرا من مزالق الخطأ والشبهات .

وفى الكتاب الذى نحن بصدده سبع عشرة دراسة تعتبر بحق نماذج للبحث العلمى الدقيق فى ميدان الدراسات الأدبية ، إلا أن أكثر محتوياته خطراً تلك الببليوجرافيا المفصلة للدراسات الجونسونية التى نشرت بين عامى ١٩٥٠ و ١٩٦٠ وقد قام بتصنيفها الأستاذان جيمس كايفورد ودونالد جرين ، وتحوى ما يزيد على خمسمائة مادة بين كتب ومقالات نشرت عن جونسون فى تلك السنوات العشرة وهذه الببليوجرافيا تكملة لببليوجرافيا جامعة للدراسات الجونسونية من ١٨٨٧ إلى ١٩٥٠ نشرتها جامعة مينوسوتا بالولايات المتحدة سنة ١٩٥١ .

ولعل أبرز ما يسترعى نظر القارىء العربى فى مثل هذا العمل أنه مثال للدقة والضبط فى تصنيف المنشورات وفهرستها ونموذج للقواعد المتبعة فى نشر مثل هذه القوائم ، والببليوجرافيا من أدوات البحث التى نفتقر إلى مثلها فى دراساتنا ، وخطرها واضح فى توفير كثير من الجهد الذى يضيعه الباحث فى حصر مراجعة والوصول إلى من سبقه إلى الكتابة فى ميدانه ، مما يذهب هباء فى كثير من الأحيان فى عصر اتسعت فيه رقعة البحوث وتشابكت العلاقات بين الأمم وزالت الحدود والفواصل حتى أصبح الأديب الذى ولد فى ليتشفيلد من أعمال مقاطعة وسترشير بانجلترا يدرس فى بومباى ومتشجن ولوس انجيلوس ، وتنشر نتائج هذه البحوث فى القاهرة !

ويوجه الأستاذان اللذان قاما بتصنيف هذه الببليوجرافيا نظر القارىء إلى ظاهرة هامة تتميز بها هذه القائمة الجديدة ، وهى أن أغلب الدراسات فى السنوات العشرة الأخيرة تنصب على أعمال جونسون الأدبية بعكس قائمة الدراسات

الأولى (١٨٨٧ — ١٩٥٠) إذ كان الاتجاه السائد فيها هو الاهتمام بشخصية جونسون وعلاقاته الاجتماعية وكل مايمت إلى حياته ومجتمعه بصلة ، ويرحب الأستاذان بما سوف تثيره بعض الدراسات الجديدة من جدال ويدعوان إلى مزيد من الآراء الجديدة التى تثير المناقشة ، فى الجدال الأمين غـذاء الدراسات الجادة وحياتها .

ولا يفوتنا أن نشير هنا إلى دقة الطباعة التى يمتاز بها هذا الـكتاب وخاصة أن نشر الببليوجرافيا صعب يحتاج إلى دقة وخبرة خاصة لأهمية الرموز وعلامات الترقيم فيها ، وأشهد أن شركة الاعلانات الشرقية قد أخرجته متقنا يضارع ما يصدر عن أرقى دور النشر فى العالم العربى ، وإنه لمن دواعى فخرنا أن يظهر هذا الـكتاب فى أسواق العالم ويتخذ مكانه على رفوف المـكتبات العالمية وعليه اسم القاهرة .

المطبعة الفنية الحديثة
٢٠ شارع الأصبغ بالزيتون ت ٨٦٤٨٧١

ملتزم الطبع والنشر
مكتبة الأنجلو المصرية
١٦٥ شارع محمد فريد - القاهرة